

MIRIAM PARKER MACHADO FICINSKI DUNIN

LES FRUSTRÉS E A VANGUARDA PARISIENSE DOS ANOS 70:
O MODO DE EXPRESSÃO DE UM SUJEITO EM CRISE

Dissertação apresentada como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras, curso de Pós-Graduação em Letras, área de concentração Estudos Lingüísticos, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Sandra Lopes Monteiro

CURITIBA

2005

Dedico este estudo a Roberto Machado.

AGRADECIMENTOS

A Paulo, Carol, Babi, Dani, Eliane e Alice e Dara
pelo aconchego de meu “porto seguro”.

A meus pais e irmãos, primeiros mestres, e a outros que os seguiram.

A Sandra Monteiro,
pela competente orientação e diplomática paciência.

A Eduardo Nadalin,
pelas lúcidas contribuições a este estudo.

A Carlos A. Faraco e Lúcia Cherem,
pela acuidade intelectual e “grandeza de espírito” com que avaliaram este estudo.

A Maria Fernanda,
pelo incansável incentivo e dedicada revisão de texto.

A Bere,
pela valiosa contribuição que jura não ter dado.

A Isabel, Aide, Roberto, Fabíola-Davis, José Carlos, Marcinha, Monaliza, Maria Luísa,
e a tantos outros amigos e colegas que de um modo ou de outro estão presentes neste estudo.

Assim como Claire Bretécher, agradeço ainda
“à celui à qui je dois tout. Ça ne coûte pas cher et ça fait plaisir à un tas de gens.”

Estranha relação é a que temos com as palavras. Aprendemos de pequenos umas quantas, ao longo da existência vamos recolhendo outras que vêm até nós pela instrução, pela conversação, pelo trato com os livros, e, no entanto, em comparação, são pouquíssimas aquelas sobre cujas significações, acepções e sentidos não teríamos nenhuma dúvida se algum dia nos perguntássemos seriamente se as temos. Assim afirmamos e negamos, assim convencemos e somos convencidos, assim argumentamos, deduzimos e concluímos, discorrendo impávidos à superfície de conceitos sobre os quais só temos idéias muito vagas, e, apesar da falsa segurança que em geral aparentamos enquanto tateamos o caminho no meio da cerração verbal, melhor ou pior lá nos vamos entendendo, e às vezes, até, encontrando.

José Saramago



SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	1
1 O SUJEITO E A CRISE: QUE SUJEITO E QUE CRISE?	6
1.1 INTRODUÇÃO	6
1.2 ANOS 70	8
1.2.1 Movimentos estudantis e Maio de 68	10
1.2.2 O feminismo	15
1.3 A CRISE DO SUJEITO DOS ANOS 70: UMA CRISE DA MODERNIDADE	21
1.3.1 A crise da <i>intelligentsia</i>	24
1.3.2 A crise da mulher	26
1.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES	28
2 AD: UMA ABORDAGEM ESPECÍFICA	31
2.1 INTRODUÇÃO	31
2.2 PRESSUPOSTOS DA AD	36
2.2.1 Condições de produção, dêixis e cenografia do discurso	36
2.2.2 Formação Ideológica e Formação Discursiva	40
2.2.3 Heterogeneidade e instabilidade do discurso: o recorte	42
2.2.4 Heterogeneidade e instabilidade do discurso: modo de abordagem	44
2.2.5 O sujeito da AD	47
2.2.5.1 Sujeito e sujeitos	50
2.2.5.2 O(s) sujeito(s) deste estudo	53
2.2.5.3 Ethos e a instância enunciativa: imagens e estereótipos	57
2.3 CONSIDERAÇÕES GERAIS	62
3 APROXIMAÇÃO INICIAL DO CORPUS	65
3.1 APRESENTAÇÃO DO CORPUS	65
3.2. <i>LES FRUSTRÉS</i> : FORMA ESTRUTURAL ESPECÍFICA	69
3.3 HQ: ESPÉCIE PARTICULAR DO GÊNERO NARRATIVO	71
3.4 <i>LES FRUSTRÉS</i> , UM CONJUNTO DE SIGNOS EM INTERAÇÃO: SIGNOS ICÔNICOS E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS	80
3.4.1 <i>A vinheta</i>	81
3.4.2 <i>Découpage</i> : organizando vinhetas enquanto <i>matéria enunciável</i>	82
3.4.3 <i>Mise en scène</i> : operando vinhetas enquanto <i>matéria descriável</i>	83
3.4.4 <i>Mise en page</i> : atribuindo a vinhetas <i>matéria interpretável</i>	89
3.5 PAPEL E ATRIBUIÇÕES DO TEXTO EM <i>LES FRUSTRÉS</i>	94
3.5.1 Algumas funções do elemento lingüístico: gerenciamento da interação imagem – linguagem	98
3.6 CONVERGÊNCIA RETÓRICA FORMAL EM <i>LES FRUSTRÉS</i> : A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM-SUJEITO EM CRISE	103
4 O MODO DE EXPRESSÃO DE UM SUJEITO EM CRISE: ANÁLISE DO DISCURSO	109
4.1 INTRODUÇÃO	109

4.2 A CRISE NO ÂMBITO PROFISSIONAL: RELAÇÕES HIPÓCRITAS COM A INDUSTRIALIZAÇÃO DA CULTURA ..	111
4.2.1 A estrutura formal	113
4.2.2 A cenografia	114
4.2.3 O discurso irônico: polifonia de FD opostas	116
4.2.4 Ethos e ethos prévio	117
4.3 CRISE DO SUJEITO EM ÂMBITO POLÍTICO: MILITÂNCIA ..	119
4.3.1 Forma estrutural	124
4.3.2 Cenografia	126
4.3.3 O discurso irônico: o jogo intermitente de duas perspectivas antagônicas	128
4.4 CRISE DO SUJEITO SOCIAL: ENTRE A INDIVIDUALIDADE E OS IDEAIS CONTESTATÓRIOS DO GRUPO	133
4.4.1 Estrutura formal	137
4.4.2 Cenografia	139
4.4.3 O discurso: a crescente divergência de duas perspectivas .	141
4.4.3.1 O discurso relatado em <i>Les Militantes</i> : um relato de quê?	142
4.4.3.2 A ironia de <i>Les Militantes</i> : uma ironia contra quem ?	144
4.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE O DISCURSO DE <i>LES</i> <i>FRUSTRÉS</i>	147
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	150
ANEXOS	157

RESUMO

O objeto deste estudo é a série de histórias em quadrinhos intitulada *Les Frustrés* de autoria de Claire Bretécher. Publicada nos anos 70, a série de desenhos de caráter humorístico ironiza sobretudo a vanguarda parisiense da revolução cultural dessa década: neofeministas e intelectuais de esquerda. Visto que a ironia de *Les Frustrés* se constrói sobre a crise de identidade dessa vanguarda, este estudo tem, portanto, como objetivo investigar o modo de expressão dessa crise específica. Para tanto, faz-se uso dos aportes teóricos da Análise do Discurso de origem francesa em diálogo com a Filosofia e Sociologia e, dada a natureza particular da espécie narrativa das histórias em quadrinhos, da Neosemiologia da imagem. Assim, a análise do modo de expressão da crise do sujeito de vanguarda passa sobretudo pela investigação do discurso irônico da série, isto é, pela compreensão do modo como duas perspectivas opostas se dessacralizam mutuamente.

Palavras-chave: Histórias em Quadrinhos, Análise do Discurso, Filosofia e Sociologia, Neosemiologia, Leitura.

RÉSUMÉ

Cette étude a comme objet la série de BD, nommée *Les Frustrés*, dont l'auteur est Claire Bretécher. Publiée dans les années 70, la série de dessins à caractère humoristique ironise surtout l'avant-garde parisienne de la révolution culturelle de cette décennie : intellectuels de gauche et néoféministes. Étant donné que l'ironie de *Les Frustrés* se fonde sur la crise d'identité de cette avant-garde, cette étude vise donc rechercher le moyen d'expression de cette crise spécifique. Pour cela, on fait l'usage des apports théoriques de l'Analyse du Discours d'origine française en dialogue avec la Philosophie et Sociologie, et, vue la nature particulière de l'espèce narrative des bandes dessinées, de la Néosemiologie de l'image. Ainsi, l'analyse du moyen d'expression de la crise du sujet d'avant-garde passe, avant tout, par l'enquête du discours ironique de cette série, c'est-à-dire par la compréhension de la façon dont les deux perspectives opposées s'y dessacralisent mutuellement.

Mots-clés : Bandes dessinées, Analyse du Discours, Philosophie et Sociologie, Néosemiologie, Lecture.

INTRODUÇÃO

Um dos temas de reflexão dos estudos lingüísticos trata do papel do leitor no processo de interpretação de textos. Na verdade, a reflexão contemporânea sobre a linguagem tem considerado a compreensão de textos como um fenômeno assimétrico, ou seja, um processo de reconstrução do leitor a partir das indicações lingüísticas contidas no texto e de informações contextuais atribuídas a ele. Nessa concepção, compreender um enunciado qualquer não é somente referir-se a uma gramática ou a um dicionário, mas antes construir, a partir de conhecimentos de mundo, um contexto que lhe atribua sentido.

Com efeito, a compreensão e a interpretação da série de histórias em quadrinhos (doravante HQ) que compõe o *corpus* deste estudo suscita alguma dificuldade para leitores que não partilham de determinados conhecimentos de mundo. Na verdade, *Les Frustrés* se constitui de uma série de HQ de caráter humorístico, de autoria de Claire Bretécher, inicialmente publicada (1973 a 1979) em *Le Nouvel Observateur*, uma revista semanal francesa, e, posteriormente, organizada em uma coletânea de cinco volumes, em formato de álbum, pela própria autora (1974 a 1980)¹. Sendo publicada originalmente em um semanário que, desde sua fundação, se afirma pela grande tiragem e pelo seu posicionamento de esquerda, a série de HQ não se abstém de ilustrar os eventos polêmicos ocorridos na França, sobretudo em Paris, durante a década de 70. Assim, as HQ de Bretécher retratam a sociedade parisiense, ironizando sobretudo os sujeitos que participaram da vanguarda que preconizou a revolução cultural dessa década: intelectuais de esquerda e neofeministas.

De fato, o que a série *Les Frustrés* põe em cena através de seus personagens é a crise de identidade de um sujeito que só se explicita em determinado espaço geográfico (Paris), em um momento histórico específico (a década de 70) e em um dado segmento social (o da vanguarda da revolução cultural). Desse modo, a não identificação dos sujeitos que seus personagens representam e o desconhecimento do lugar geográfico, do segmento social e do momento histórico em que estão inscritos, bloqueia, se não totalmente, ao menos

¹ *Les Frustrés 1* (1975 e 1977), *Les Frustrés 2* (1981), *Les Frustrés 3* (2001), *Les Frustrés 4* (2001), *Les Frustrés 5* (2001).

parcialmente, a atribuição de sentidos por parte do leitor. É dessa forma, portanto, que as HQ de *Les Frustrés* constituem um exemplo privilegiado do processo de atribuição de sentidos, tanto na elaboração, quanto na interpretação de suas narrativas, pois, para além do conhecimento dos signos lingüísticos e visuais que suas HQ mobilizam, o conhecimento do contexto sócio-histórico a que fazem referência é primordial.

Sendo assim, o não reconhecimento desses sujeitos específicos – *intelligentsia* de esquerda e neofeministas – assim como o da crise que lhes é própria, obsta a compreensão da “graça”, ou melhor, do humor irônico da série. Tendo em vista essa dificuldade, este estudo tem como objetivo central investigar o modo de expressão da crise desses sujeitos. Para tanto, faz-se necessário i) proceder o levantamento das condições de produção de *Les Frustrés*, isto é, discriminar os sujeitos que seus personagens representam, o meio social e histórico em que vivem e as características da crise de identidade que vivenciam; ii) explicitar a vertente teórica que norteia este estudo, enfatizando os pressupostos que serão efetivamente utilizados na análise; iii) apresentar o *corpus* e as especificidades formais da espécie narrativa particular das HQ; iv) e, por fim, proceder a análise do modo de expressão da crise do sujeito em nosso *corpus*.

No mais, o tipo de humor que *Les Frustrés* apresenta – o de ironizar um sujeito específico expondo-lhe uma crise que é determinada social e historicamente – necessita, para sua análise, dos aportes da Análise do Discurso de origem francesa (doravante AD), vertente teórica que assume, nas palavras de Maingueneau (1993, p. 12), “a dualidade radical da linguagem, a um só tempo integralmente formal e integralmente atravessada pelos embates subjetivos e sociais”. Filiar esta pesquisa a AD, significa, portanto, abordar a linguagem enquanto discurso, ou melhor, enquanto “ponto de articulação dos processos ideológicos e dos fenômenos lingüísticos”. (BRANDÃO, 1995, p. 12).

Assumir, desse modo, a dualidade constitutiva da linguagem, acarreta a este estudo tomar a materialidade sócio-histórica como fator determinante ao do discurso e aos sentidos que ali se encontram. Significa também realizar inicialmente o levantamento de suas condições de produção, noção que, como veremos no segundo capítulo, abarca o meio histórico social em que os sujeitos do discurso estão inseridos, o lugar que ocupam na cadeia social, as ideologias a que estão

sujeitos e a imagem que fazem de si, de seus interlocutores e do referente. Assim, para o levantamento das condições de produção de *Les Frustrés*, este estudo não pôde se abster de apoiar-se em disciplinas outras das Ciências Sociais, tais que a Filosofia e a Sociologia.

Com efeito, para compreender o caráter irônico da série, há que se compreender a sociedade parisiense da época; os movimentos que mais marcaram e mais colaboraram para a eclosão da revolução cultural da década (maio de 68 e neofeminismo); a vanguarda que preconizou estes movimentos e a crise que vivenciam. Dessa forma, baseados sobre os estudos de Hobsbawn (1996), Hall (1999), Giddens (1991, 1993) e Morin (1977, 1988, 1997) veremos que a crise do sujeito da década de 70 advém, em grande parte, das rápidas e radicais mudanças nos paradigmas culturais e morais da década. Na verdade, o sujeito representado pelos personagens de *Les Frustrés* vive em meio a uma sociedade que apresenta duas fortes ideologias opostas: a tradicional - que deseja a manutenção do sistema industrial vigente, de valores burgueses - e a contestatória, que almeja uma transformação dos paradigmas culturais e da organização social como um todo. Na verdade, a vanguarda ironizada por Bretécher é engajada, como não poderia deixar de ser, aos valores contestatórios. Todavia, não consegue apagar de todo seu alinhamento contraditório à ideologia tradicional. Essa é de fato a crise da vanguarda cultural retratada em *Les Frustrés*: não conseguir ser integralmente coerente aos novos e contestatórios ideais em que acredita.

No entanto, afirmar, como adianta Daniel (1987)², que “le sens implicite” dos desenhos de Claire Bretécher é “la difficulté moderne [dos anos 70], parfois grotesque que nous avons tous [nós = os sujeitos desta década] à aller jusqu'au bout de nos idées” não é o mesmo que explicitar o modo como esse sentido implícito é expresso no *corpus*. Com efeito, para a análise do modo de expressão da crise do sujeito, outros pressupostos advindos da AD são necessários. Primeiramente é preciso considerar que este estudo se filia à fase mais recente da AD (doravante AD-3), o que lhe acarreta, como veremos no capítulo dois, um *corpus* diferenciado. De fato, para este estudo, o discurso de *Les Frustrés* não é um bloco homogêneo que traduz “a” ideologia ou formação ideológica (doravante FI) onde o sujeito se insere,

² Prefácio de apresentação de *Les Frustrés 2* (1987). Jean Daniel é co-fundador e co-presidente de *Le Nouvel Observateur*.

mas antes uma heterogeneidade de FI em diálogo. Em segundo lugar, é preciso notar que a concepção de sujeito da AD é bastante particular. O discurso, aqui, não é determinado por um sujeito autônomo, uno e completamente consciente de seu dito: discurso e sujeito são em grande parte determinados pelas diversas FI - ou ainda pelas formações discursivas (doravante FD), contrapartes discursivas das FI - que circulam no meio social.

Desse modo, se, como afirma Orlandi (1985, p. 53), “o discurso é uma dispersão de textos e o texto uma dispersão do sujeito”, então para a AD o discurso é uma profusão de perspectivas e de vozes diversas - correspondentes a diferentes FD - pelas quais o sujeito circula, assumindo, também, ele próprio, diversos papéis. Dessa forma, a investigação do modo de expressão da crise do sujeito, passa pela discriminação das diversas vozes e perspectivas presentes no discurso irônico de *Les Frustrés*, assim como pela identificação das diferentes instâncias subjetivas assumidas pelo sujeito. Para tanto, este estudo se fundamentará sobre os estudos de polifonia discursiva de Maingueneau (1993) e Orlandi (1988), caudatários, de fato, dos pressupostos iniciais da Semântica Argumentativa de Ducrot (1987).

Além do mais, é preciso notar que assumir a dualidade constitutiva do discurso não é ignorar sua estrutura formal, pois, como afirma Possenti (2002, p.18) “o discurso se constitui pelo trabalho *com* e *sobre* os recursos de expressão” (grifos do autor). Dessa forma, este estudo contempla a análise da estrutura formal de *Les Frustrés*, tendo em vista a particularidade do gênero narrativo das HQ, particularidade que demanda, segundo os autores dedicados a essa espécie narrativa, ferramentas que lhe são próprias. Assim, para o estudo das habilidades e características específicas de nosso *corpus*, dos dois conjuntos de signos distintos (visuais e lingüísticos) que põe em interação e dos procedimentos técnicos que mobiliza, nos apoiaremos sobretudo na Neosemiologia aplicada às HQ proposta por Groensteen (1999).

Desse modo, a metodologia de análise proposta neste estudo é interdisciplinar. Com efeito, ela não prescinde dos aportes da Filosofia e Sociologia, para o levantamento das condições de produção do *corpus*; das ferramentas da Neosemiologia de Groensteen (1999), para a análise de sua estrutura formal; e, por fim, das noções de sujeito, ideologia e polifonia discursiva da AD. Ainda que o caminho interdisciplinar deste estudo, assim como nosso *corpus*, seja bastante

particular, vale ressaltar que essa “liberdade” de escolhas teóricas e metodológicas é permitida pela vertente teórica que norteia este trabalho. De fato, como sustenta Orlandi (2003, p. 27),

“Cada material de análise exige que seu analista, de acordo com a questão que formula, mobilize conceitos que outro analista não mobilizaria, face a suas (outras) questões. (...) Gostaríamos de acrescentar que como a pergunta é de responsabilidade do pesquisador, é essa responsabilidade que organiza sua relação com o discurso, levando-o à construção de ‘seu’ dispositivo analítico, optando pela mobilização desses ou aqueles conceitos, esse ou aquele procedimento, com os quais se compromete na resolução de sua questão.”

Assim, nossa resposta à questão “Como a crise do sujeito é expressa em *Les Frustrés*?” será empreendida em cinco capítulos. No capítulo um, apresentaremos o levantamento das condições de produção da série *Les Frustrés*, traçando um panorama da década de 70 e discriminando a crise de identidade que seus sujeitos vivenciam. O segundo capítulo será consagrado à explicitação da AD e de como tomamos, neste estudo, suas noções teóricas: FI e FD, heterogeneidade discursiva, sujeito e *ethos*. O terceiro capítulo será consagrado ao estudo da forma estrutural de *Les Frustrés*, enquanto que o capítulo quatro estabelecerá, por fim, a análise do discurso de algumas de suas HQ. Como o quarto capítulo propõe a investigação do modo de expressão da crise do sujeito no discurso de *Les Frustrés*, ele articulará de um lado a materialidade histórica de nosso *corpus* e de outro sua forma estrutural, retomando, de certo modo, o percurso apresentado até então. Por fim, apresentaremos um quinto conclusivo capítulo, trazendo algumas considerações finais.

Conscientes da multiplicidade de sentidos que se pode atribuir a qualquer *corpus* e da complexidade de fenômenos que participam da atribuição de sentidos, este estudo pretende apresentar, não a única leitura possível de *Les Frustrés*, mas uma leitura orientada pelos pressupostos da AD, que a torna não só possível como plausível.

1 O SUJEITO E A CRISE: QUE SUJEITO E QUE CRISE?

1.1 INTRODUÇÃO

O ponto de vista teórico desta pesquisa incorpora o contexto e o sujeito do discurso em sua análise. Isso porque, para a AD, as condições de produção, longe de constituírem apenas o quadro em que os discursos se inserem, determinam-lhes a natureza. Segundo Orlandi (2003), as condições de produção compreendem fundamentalmente o sujeito e o contexto: não apenas o contexto da enunciação onde se dá o discurso, mas o contexto sócio-histórico em que o discurso se inscreve, ou seja, a que discursos responde, de que posição de sujeito é proferido.

Com efeito, os discursos sustentados nas HQ de *Les Frustrés* não poderiam ser proferidos - e efetivamente não o são – em outra época e espaço que não os da Paris dos anos 70. Portanto, o ponto de vista com que se analisam os discursos dos personagens de *Les Frustrés*, se alinha à concepção de “raridade” do discurso de Foucault (2001), autor que, como se verá no capítulo que segue, “empresta” à AD esta, entre outras noções teóricas. Segundo Foucault¹, citado por Araújo (2001, p. 183),

“... as condições para que apareça o discurso, as condições históricas para que se possa deles dizer algo (...) são numerosas e pesadas. O que significa que não se pode falar de qualquer coisa em qualquer época (...); não basta abrir os olhos, prestar atenção ou tomar consciência para que novos objetos de repente se iluminem (...) ele existe sob as condições positivas de um feixe completo de relações.”

Dessa forma, ao proclamar a raridade do discurso, Foucault (2001) indica que não se pode dizer qualquer coisa de um lugar qualquer, já que os componentes do discurso são históricos. Assim, para que um grupo social eleja determinado objeto como objeto de discurso, certas condições de produção, determinadas historicamente, são necessárias. Com efeito, há várias implicações no conceito de raridade discursiva do autor. Se o discurso não emerge por “geração espontânea”, isto é, se determinadas condições históricas são necessárias para sua emergência, então ele é sempre antecedido por outros, e, de um modo ou de outro, atravessado por eles. Todas essas implicações serão explicitadas no segundo capítulo. Por ora, a questão central é a indissociabilidade do discurso e dos sentidos de *Les Frustrés* de

¹ FOUCAULT, M. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

suas condições de produção: o sujeito e o contexto sócio-histórico da Paris dos anos 70.

Desse modo, se o caráter irônico das HQ de Claire Bretécher é calcado, em grande parte, nas incongruências de seus personagens e na contrariedade de seus discursos, tais incongruências e contrariedades não poderiam ocorrer, por exemplo, no meio rural do século XVIII, onde os papéis sociais que cabiam a cada indivíduo eram mais rigidamente determinados e, por isso, conferiam-lhe coerência e unicidade² (Hall, 1999). Da mesma forma, esses discursos também não poderiam se dar no meio urbano contemporâneo, pois já não existem mais na sociedade atual parisiense, como houve nos anos 70, duas posições ideológicas fortemente marcadas: tradicional *versus* emancipatória³.

É nesse sentido, portanto, que este primeiro capítulo dedica-se ao estudo das condições sociais e históricas que permitiram o aparecimento do discurso de *Les Frustrés*. Dito de outra forma, os objetivos deste estudo e a própria natureza do *corpus* exigem que se trace um panorama da sociedade parisiense da década de 70 para melhor determinar os sentidos veiculados pelo discurso de *Les Frustrés* – discurso que, histórica e socialmente inscrito, é determinado pelas ideologias que circulam em seu meio.

A metodologia de trabalho que esta pesquisa propõe, a saber, levantamento das condições de produção e posterior análise dos dados – tem estreita relação com sua filiação teórica. Esse modo particular com que a AD aborda seu material de estudo – articulando, como Maingueneau (1993) aponta, “um ‘núcleo rígido’ com uma periferia de contornos instáveis” - obriga o analista do discurso a se apoiar em conceitos e métodos lingüísticos e de outras disciplinas “vizinhas” das Ciências Sociais. A escolha dessas outras disciplinas vai depender dos objetivos da análise proposta e da natureza do *corpus*. Como este trabalho adota o pressuposto de que o sentido irônico das narrativas de *Les Frustrés* repousa na crise que o sujeito da modernidade tardia vivencia, ele se apoiará nos aportes da Filosofia e Sociologia para a determinação desta crise.

² Em *Identidades Culturais na Pós-Modernidade*, Hall (1999) traça um pequeno histórico do “sujeito”, da Idade Média à Pós-Modernidade. O sujeito do século XVIII é o sujeito do Iluminismo – unificado pela razão – ou o que chama de “sujeito social”, que tem sua unidade garantida pelo seu lugar na cadeia social.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3 ed. Tradução: Silva, T. T.; LOURO, G.L. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

³ Estas duas posições ideológicas serão explicitadas no capítulo que segue.

Assim, este capítulo trará, em sua primeira parte, um panorama social e cultural da década de 70 - baseado nos dados e estatísticas de Hobsbawm (1996) e nas análises de Morin (1977, 1997) - passando por uma breve apresentação de dois importantes movimentos sociais: Maio de 68 e feminismo. Posto que este panorama está a serviço da análise do discurso das HQ de *Les Frustrés*, este estudo se abstém de apresentar um inventário completo dos fatos políticos (a adesão da classe operária ao movimento estudantil de maio de 1968, por exemplo), dados e nomes que deles participaram. Isto se dá porque esta pesquisa não visa analisar historicamente esses movimentos, mas antes determinar as ideologias que circulavam no ambiente sociocultural de *Les Frustrés*, cujos sentidos não seriam compreendidos sem o conhecimento de suas condições de produção⁴.

Se as condições de produção são, como sustenta Orlandi (2003), o contexto e o sujeito, este capítulo não pode abster-se de contemplar o sujeito da década de 70. Isso porque, repetimos, o sujeito considerado neste estudo não é a autora das páginas de *Les Frustrés* - Claire Bretécher - mas antes o(s) sujeito(s) que seus personagens representam: intelectuais de esquerda, feministas, “soixante huitards”⁵. Assim, a segunda parte deste capítulo será centrada na questão dos sujeitos específicos dessa década e na crise de subjetividade que vivenciam. Crise que, como será demonstrado com a ajuda dos argumentos de Hall (1999), Giddens (1991), Morin (1977) e de Jean Daniel (1987), tem suas raízes nas rápidas mudanças sociais e estruturais que vivencia o sujeito da modernidade tardia.

1.2 ANOS 70

A urbanização das populações é para Hobsbawm (1996, p. 284) “a mudança social mais impressionante e de mais longo alcance da segunda metade do século XX”. Essa transformação se deu tanto em países de intensa industrialização, quanto em países ditos, nos anos 80, “pobres” ou “atrasados”. Essa forte urbanização das populações mundiais, na segunda metade do século XX⁶, produz o aparecimento das grandes aglomerações urbanas (Cidade do México, São Paulo, Seul, Teerã,

⁴ A não finalidade histórica deste capítulo explica o grande número de notas de rodapé, já que os dados e estatísticas se apresentam aqui como argumentos factuais do contexto sociocultural apresentado.

⁵ O termo faz referência aos que viveram o movimento Maio de 68.

⁶ Segundo dados de Hobsbawm (1996, p. 284, 285).

Bangkok, Nova Delhi), ainda que Londres, Paris e Nova York, tendo já vivenciado esse aumento de população no início do século, passem gradativamente a abandonar o grupo das megalópoles e a criar comunidades-satélites em suas proximidades. Apesar disso, segundo o autor (1996, p. 288), “o modo de vida urbano, une, o Velho e o Novo Mundo”. Assim, a partir da década de 60, o transporte público ganha maior dimensão com a expansão do metrô e trens suburbanos; a construção de arranha-céus se intensifica; implantam-se centros comerciais, desenvolvendo-se os serviços, o comércio e o lazer na periferia das grandes cidades.

Na França, os dados divulgados pelo INED - Institut National d'Études Démographiques⁷, coletados dos recenseamentos do INSEE - L'Institut National de la Statistique et des Études Économiques⁸ confirmam as informações do autor. Assim, se nos anos 30 a população rural francesa correspondia a aproximadamente 50% da população, nos anos 70 passa a representar perto de 30% da população total do território, considerando-se apenas a França metropolitana⁹. Os dados do IRD - Institut de Recherche pour le Développement¹⁰ - também confirmam as afirmações de Hobsbawm (1996) quanto à população de Paris. Segundo esse instituto, houve, a partir da década de 30, na capital francesa, um decréscimo de população, que se acentuou no início dos anos 70 devido à diminuição do número de residências principais, do tamanho médio das famílias, de uma importante oferta de habitações novas na periferia, favorecido pelo aperfeiçoamento do sistema de transporte e viário (periferia - capital).

Todavia, se, nas palavras de Hobsbawm (1996, p. 285), “o mundo da segunda metade do século XX tornou-se urbano”, este fenômeno não se fez inconseqüente. O fenômeno da urbanização traz consigo o crescimento de postos de trabalho que exigem uma formação escolar secundária ou superior. Possuir formação superior torna-se, dessa forma, um meio de ascender social e financeiramente, tanto em países de Terceiro Mundo, quanto em países

⁷ **Instituto Nacional de Estudos Demográficos**. Disponível em: <<http://www.ined.fr>>. Acesso em 1º de março de 2005.

⁸ **Instituto Nacional de Estatística e Estudos Econômicos**. Disponível em: <<http://www.insee.fr>>. Acesso em 1º de março de 2005.

⁹ Estão excluídos deste estudo os departamentos e territórios franceses que não pertencem ao continente europeu.

¹⁰ **Instituto de Pesquisa para o Desenvolvimento**. Disponível em: <<http://www.mpl.ird.fr/suds-en-ligne/index.htm>>. Acesso em 1º de março de 2005.

industrializados. A demanda de vagas no ensino secundário e principalmente universitário explodiu na segunda metade do século. Se antes da Segunda Guerra a França, a Alemanha e a Grã-Bretanha, juntas, não tinham mais que 150000 estudantes universitários para uma população total de 150 milhões, ou seja, um décimo de 1% de suas populações somadas constituída por universitários, nos anos 80, eles eram contados aos milhões na França. Estudantes universitários passaram, assim, a constituir de 1,5% (Grã-Bretanha, por exemplo) a 3,2% da população (Equador) na década de 80.

Na França, esse “boom” universitário privilegia as Ciências Humanas - de 1960 a 1970 o número de estudantes triplica (de 200 mil a 600 mil), sendo que o número de Humanidades multiplica-se por 3,5 e o de Ciências Sociais por quatro¹¹ - e tensiona as relações entre a nova grande massa estudantil e as instituições de ensino, até então despreparadas intelectual e fisicamente para tamanha demanda. Essas tensões, aliadas a fatores nacionais e internacionais, acabam por acarretar revoltas estudantis que darão nascimento, no final dos anos 60 e ao longo dos anos 70, à *revolução cultural* do século XX. Essa revolução determina para a geração da época, ideologias, costumes e modos de agir diferentes daqueles da geração anterior. Posto que as narrativas de *Les Frustrés* retratam a geração que vivenciou os movimentos estudantis e a revolução cultural que se seguiu, interessa-nos aqui melhor discriminá-los.

1.2.1 Movimentos estudantis e Maio de 68

Vários fatores contribuíram com o descontentamento da nova classe estudantil com o sistema social vigente. Mas é fato que “na década de 60 se tornou inegável que os estudantes tinham constituído, social e politicamente, uma força muito mais importante do que jamais haviam sido, pois em 1968 as explosões de radicalismo estudantil em todo o mundo falaram mais alto que as estatísticas” (Hobsbawm, 1996, p. 290). Mesmo vivendo em épocas de menor dificuldade econômica e com melhores perspectivas de futuro que a geração anterior, uma parte do contingente estudantil dos anos 60 sentiu-se atraída pelo radicalismo político que,

¹¹ Hobsbawm (1996, p. 295).

em países capitalistas, visava uma revolução social nos moldes marxistas, stalinistas ou maoístas.

Mais uma vez, como aponta Hobsbawm (1996), o fenômeno é mundial, ainda que em alguns países houvesse motivos diferentes para a revolta: a Guerra do Vietnã nos EUA, ressentimento racial no Peru. Mas o fato é que a década de 60 é a “década da agitação estudantil *par excellence*” (Hobsbawm 1996, p. 295). Movimentos estudantis que visavam uma revolução social eclodem em vários países – E.U.A., México, Polônia, Tchecoslováquia, Iugoslávia, Itália, França - sobretudo a partir do movimento Maio de 68, considerado pelo autor um dos epicentros da rebelião estudantil.

A importância dos acontecimentos desse movimento foi considerável para a França. No plano político, provoca grandes ondas de greves operárias e o fim da era De Gaulle¹². No plano econômico, leva à primeira desvalorização do franco francês desde 1958 e marca o começo do declínio econômico francês. Mas é sobretudo no plano moral, intelectual e cultural que o movimento exerce seus efeitos.

Os eventos de Maio de 68 começam oficialmente pela ocupação da Universidade de Sorbonne, em 3 de maio de 1968, mas são precedidos por uma série de manifestações na Universidade de Nanterre¹³. Essas agitações se inscrevem em um contexto próprio às universidades, nas quais intervêm fatores nacionais e internacionais, universitários e extra-universitários.

De um lado, as idéias revolucionárias e emancipatórias, contra o *establishment* calcado sobre valores da burguesia, são propagadas pelos estudantes universitários e fermentadas por intelectuais que os precederam. Com efeito, nos anos 60, na França sobretudo, o existencialismo de Sartre perde terreno para as Ciências Humanas, particularmente para a onda estruturalista (Lévi-Strauss, Lacan, Barthes, Foucault) que faz toda uma geração entrar na era que foi chamada posteriormente pelos franceses de era da consciência crítica e da suspeita. É também o tempo das releituras do marxismo; humanistas de um lado (Garaudy,

¹² De 9 a 10 milhões de grevistas, entre operários e estudantes em toda a França. De Gaulle se retira do poder em abril de 1969.

MICHAUD, G.; KIMMEL, A. **Le nouveau guide France**. Paris: Hachette, 1990.

¹³ Uma das mais marcantes foi a de 22 de março, revolta de Nanterre, em defesa de um estudante preso pelo atentado contra a sede da American Express.

UNI Union Nationale Inter-Universitaire. **Un autre mai 68**. Disponível em: <<http://membres.lycos.fr/mai68>>. Acesso em 1º de março de 2005.

Henri Lefèbvre ou André Gorz); científicas de outro (Althusser). Tudo isso foi, para a jovem geração intelectual, a matriz do discurso e do comportamento, ambos de contestação radical e de ruptura com a ordem social estabelecida pelo capitalismo. Nas palavras de Morin (1977, p. 155) “... a adolescência e a *intelligentsia*, estes dois setores chaves da auto-reprodução social, na medida em que estão em crise e em rebelião, tornam-se os dois elos mais fracos da sociedade burguesa moderna: revelam, amplificam, radicalizam esta crise.”

Os anos 60 vêem, assim, nascer em Paris uma *intelligentsia* de esquerda que se pretende vanguarda da classe operária. Essa *intelligentsia*, cuja crise é analisada por Morin (1977) e retratada em *Les Frustrés*, compõe, em parte, uma extrema esquerda que almeja realizar uma revolução social fazendo da cultura um lugar de contestação e de politização permanente.

À conjunção da esquerda estudantil e intelectual soma-se a conjuntura internacional (Vietnã, Cuba, China) que lança a juventude estudantil em lutas antiimperialistas ao lado de militantes e intelectuais terceiro-mundistas e anticolonialistas. Durante a guerra fria, que opunha os Estados Unidos aos países do bloco comunista, o meio universitário francês, então fortemente influenciado por idéias e organizações de esquerda, engaja-se na campanha antiamericana¹⁴.

A esse ambiente histórico e social específico acrescenta-se a crise das universidades francesas que se tornam, na época, palco de afrontamento entre os mais velhos e a nova geração militante e intelectual. Esse confronto põe em questão não apenas posturas políticas, mas também sociais: o relacionamento professores/alunos – desigual e autoritário; o tipo de aulas ministradas – em sua maioria expositivas; a postura da geração anterior (pais e professores) quanto a restrições sexuais.¹⁵ Além de ter a qualidade do ensino proposto questionada, o

¹⁴ Índícios da forte influência de esquerda política no meio estudantil na época, assim como do forte sentimento antiamericano alimentado por esse segmento é a participação de vários futuros líderes do movimento maio 68 no congresso da Tri-Continental organizado por Fidel Castro em Havana, desde 1965. Outro índice da influência política de esquerda no país é a viagem, em 18 de fevereiro de 1968, de mais de 300 membros da LCR - Liga Comunista Revolucionária (*trotskystes ultra-communistes*) fortemente influente nos acontecimentos de maio do mesmo ano. Desde 21 de fevereiro, os membros da LCR, rebatizaram o *boulevard Saint-Germain* de *boulevard du Viet-Nam héroïque*. Outra demonstração do sentimento antiamericano em meio a classe estudantil de esquerda foram os atentados de 17 e 18 de março de 1968 contra as empresas americanas em Paris (Bank of America, TWA, etc.), pelos quais ao menos um estudante foi preso.

¹⁵ Note-se que até 68, visitas masculinas não eram permitidas nos alojamentos estudantis femininos.

MARCHESI, O. **Lyon en mai 68**. Mémoires de fin d'études. I.E.P. Université de Lyon 2. Septembre 1998.

Disponível em: <<http://doc-iep.univ->

sistema universitário francês, pressionado pelo rápido crescimento da demanda, se vê obrigado à contratação de um grande número de novos professores. Assim, o quadro de professores universitários, que antes da Segunda Guerra pertencia à classe A - ou seja, à elite econômica e social e maciçamente de direita - passa a representar, em sua maioria, a classe B, uma espécie de “proletariado professoral” mais à esquerda¹⁶. Nos anos 60, atuam, entre professores universitários, intelectuais de esquerda¹⁷ como o filósofo Louis Althusser (na École Normale Supérieure de Paris), Paul Ricoeur (Universidade de Nanterre), o professor Henri Lefèbvre (Nanterre), entre tantos outros. Grosso modo, pode-se dizer que o meio acadêmico francês na época e mesmo a UNEF – União Nacional dos Estudantes na França – são fortemente influenciados pelo radicalismo político de esquerda (marxista, trotskista ou maoísta) e estão engajados na transformação não apenas do sistema universitário – contra a reforma Fouchet¹⁸ (1966) que pretendia restringir o acesso automático dos jovens à universidade -, mas do sistema social como um todo.

Como afirma Morin (1977, p.131) “o movimento contracultural [juvenil] se define (...) em oposição às pressões organizacionais profundas (capitalistas, tecnocráticas, burocráticas (...), mas também em oposição às pressões-servidões do meio urbano (o *métro-boulot-dodo*)¹⁹”. O alcance da revolução estudantil de 68, como sustenta o autor (1977), é simultaneamente superficial, posto que não converge para uma revolução social de fato, e profunda, porque revoluciona comportamentos sociais tradicionais da burguesia.

Com efeito, o aparecimento de uma forte cultura juvenil, da qual Maio de 68 é um marco importante, promove uma profunda modificação nas relações entre as gerações. A juventude, até então considerada uma preparação para a vida adulta,

lyon2.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/MFE1998/marchesio/these_front.html>. Acesso em 1º de março de 2005.

¹⁶ O número de professores de classe B é na época 4 a 5 vezes maior que os de classe A nas universidades de Sorbonne e de Nanterre.

UNI Union Nationale Inter-Universitaire. **Un autre mai 68**. Disponível em: <<http://membres.lycos.fr/mai68>>. Acesso em 1º de março de 2005.

¹⁷ Sobre a participação ativa de intelectuais no movimento, note-se que um debate vivo entre eles se fez na mídia francesa: Morin (*Le Monde*), Aron (*Le Figaro*), Clavel (*Esprit*) e Sartre (*Le Nouvel Observateur*). Esta última revista, *Le Nouvel Observateur* é a revista onde cinco anos mais tarde Bretécher publicará sua página semanal (*Les Frustrés*). O editor-chefe da revista já era Jean Daniel, autor do prefácio de apresentação de *Les Frustrés* 2 (1987).

¹⁸ A reforma leva o nome do então Ministro da Educação na França, no governo do presidente de Gaulle.

¹⁹ A expressão refere-se à rotina cotidiana: metrô – trabalho – dormir.

reivindica seu lugar em uma sociedade que até os anos 70 era governada pelo que Hobsbawm (1997, p. 319) chama de “gerontocracia”²⁰. Além da forte urbanização ocorrida no período, vale notar que o aparecimento de uma cultura juvenil relaciona-se também com o aumento do número de jovens em países industrializados. Na França, houve não apenas um aumento considerável no número de universitários, mas um aumento do número da proporção de jovens na população devido ao *baby boom* das décadas anteriores²¹.

Assim, a partir da década de 60, houve uma tendência a baixar a idade eleitoral para 18 anos (EUA, Grã-Bretanha, Alemanha, França) e a cultura juvenil tornou-se dominante, representando um segmento da população com grande poder de compra nas economias de mercado desenvolvidas. Com efeito, já a partir dos anos 50, a emancipação da classe juvenil, agora com poder de compra, favorece a explosão da cultura de massas – onde o produto cultural é produzido em escala industrial alcançando um grande público - da indústria fonográfica, do *rock*, do *blue jeans*²², e da hegemonia cultural americana que se tornam, assim, símbolos materiais das idéias emancipatórias propagadas pelo novo segmento social.

No mais, culturalmente, a nova geração não acredita ter muito a aprender com seus pais, pois não se sentem herdeiros de uma sociedade com a qual não compactuam. A juventude reivindica liberdade de comportamentos e não aceita os valores e modos de vida tradicionais burgueses, como a valorização da virgindade e do casamento, a família patriarcal, a proibição às drogas, a organização social fundada sobre as desigualdades de oportunidades, os valores religiosos (sobretudo catolicismo), a dominação política e/ou econômica de países de Terceiro Mundo e, contraditoriamente, a hegemonia cultural americana (alimentada pelo consumo de massas) que ela mesma ajudara a engendrar.

Uma contra-cultura liderada por intelectuais e pela juventude se estrutura, assim, em âmbito internacional, em torno de algumas rejeições elementares, de algumas adesões comuns e de uma nova maneira de ser e de viver face a um velho

²⁰ O termo se refere a governantes da época da Segunda Guerra: Churchill, De Gaulle, Franco, Adenauer, entre outros.

²¹ **Instituto de Pesquisa para o Desenvolvimento**. Disponível em: <<http://www.mpl.ird.fr/suds-en-ligne/index.htm>>. Acesso em: 1º de março de 2005.

²² Para Hobsbawm (1996, p. 320) “traje deliberadamente popular introduzido nas universidades americanas por jovens que *não* queriam parecer com seus pais” (grifo do autor). Outro dado interessante da mudança de hábitos culturais: 1965 foi o primeiro ano em que a indústria francesa de roupas femininas vendeu mais calças que saias. (Hobsbawm, 1996, p. 325)

mundo de valores tradicionais. Os interditos sexuais retrocedem enquanto que uma forma mais descontraída de vestir-se (cabelos longos, barba crescida, *jeans*) marca socialmente a adesão cultural aos novos valores contestatórios.

Segundo Morin (1977), Maio de 68 produziu, a exemplo de todo acontecimento social, duas ondas: à onda de choque revolucionária imediata segue uma onda larga que permeia lentamente a sociedade, modificando-lhe os valores morais e transformando as relações entre indivíduos. Essa consequência indireta atinge todo o conjunto do corpo social, irradiando-se em profundidade na sociedade, modificando as relações entre seus membros. Assim, relações entre estudantes e professores, pais e filhos, homem e mulher serão permanentemente transformadas a partir de Maio de 68. No mais, todos os “ismes” dos anos 70 - movimentos formados com o sufixo *isme*, em francês: *pacifisme*, *regionalisme*, *ecologisme* e *feminisme* - se desenvolverão na França graças ao terreno fértil que as contestações de Maio de 68 lhes prepararam. Sobre este terreno, o feminismo, grande ausente desse movimento e amplamente retratado por Bretécher, se desenvolverá como uma onda de choque revolucionária - com o *MLF* (*Mouvement pour la Libération de la Femme*) e suas ações percussoras - que será também, por sua vez, seguida de uma onda larga que transformará definitivamente as relações profissionais, conjugais e íntimas entre os sexos nas sociedades urbanas.

1.2.2 O feminismo

Hobsbawm (1996, p. 304), ao analisar as grandes mudanças sociais e econômicas da segunda metade do século XX, afirma que “uma grande mudança que afetou a maioria de setores das sociedades desenvolvidas, foi o papel impressionantemente maior desempenhado pelas mulheres; e, sobretudo – fenômeno novo e revolucionário – as mulheres casadas.” Com efeito, nos E.U.A., por exemplo, o número de mulheres no mercado de trabalho duplicou, entre 1950 e 1970, segundo dados do autor (1997, p. 304) e essa participação, diferentemente da do início da civilização industrial no século XIX, deu-se sobretudo no setor terciário e na classe média. Conseqüentemente, houve na segunda metade do século XX um

grande aumento do número de mulheres na educação superior, que de 15 a 20% dos estudantes nos países desenvolvidos, passou a quase 50%²³.

Esse pano de fundo econômico e educacional, além da liberação sexual e de costumes promovida pelos movimentos estudantis, promoveu o que Hobsbawm (1996) chama de reflorescimento do feminismo. Reflorescimento porque ao longo do século as mulheres já haviam imprimido, não sem esforço, uma lenta evolução de seus papéis sociais, políticos e culturais²⁴.

Para Edgar Morin (1977), além da entrada da mulher no mercado de trabalho, o que promoveu a eclosão do movimento feminista a nível internacional foi o encontro entre a *intelligentsia* feminina e a grande massa de mulheres. Para o autor, com efeito, a partir de 1967, na França e nos E.U.A., essa *intelligentsia* se torna militante e, em seu papel de vanguarda, carrega consigo a mídia feminina (*Elle*, *Marie Claire*) cujos discursos, até então, haviam contribuído para a manutenção do *status quo* das mulheres na sociedade. Na verdade, a mídia feminina anos 70 cultivava os valores da feminilidade: a mulher frágil e delicada, destinada apenas ao casamento, dedicada ao lar e ao cônjuge, fiel. A mulher difundida por ela contribuía para a manutenção da supremacia masculina no casamento e na sociedade e para a perpetuação da instituição familiar. O movimento feminista dos anos 70, por sua vez, pregava, em sua fase mais radical (onda de choque) a igualdade das mulheres com os homens em todos os campos, e nesse sentido, a supressão das características femininas: fragilidade, feminilidade.

Até esse encontro, portanto, como salienta Morin (1977), feminilidade e feminismo absolutamente não convergiam. A cultura feminina da grande massa de mulheres, alimentada pela mídia feminina, convergia para o encanto, a sedução, o lar, a cozinha, ignorando ou filtrando a ideologia feminista. Esta última, por sua vez, combatia a feminilidade. Existia assim, até 1967, para Morin (1977, p. 163) “uma separação entre a *intelligentsia* feminina e a massa assalariada feminina de uma

²³ Hobsbawm (1996, p. 305).

²⁴ A lentidão da evolução do papel social feminino é notada tanto por Hobsbawm (1996), quanto por Morin (1977). Note-se que desde o início do século XX, manifestações feministas acontecem, como a de 1914, na França, reivindicando o direito de voto às mulheres, direito que só será alcançado em 1945.

parte, entre a feminilidade e o feminismo de outra”²⁵ o que impedia que o movimento feminista tomasse a proporção que tomou a partir de 1967.

O encontro entre feminismo e feminilidade articula-se primeiramente sobre a questão da saúde e contracepção. Com efeito, a ação inicial da militância feminista de 1967 na França se dá na questão da contracepção e do aborto. Note-se que a *intelligentsia* feminista até 1967 era composta basicamente por profissionais de saúde, ginecologistas, médicas e assistentes sociais que clamavam pela “libertação uterina” (Morin, 1977, p. 167) da mulher: o direito à contracepção e à legalização do aborto. A pressão pelo planejamento familiar acarreta, então, apesar da resistência da igreja católica, do partido comunista e de outros partidos conservadores, a aprovação da lei Neuwirth (1967), que autoriza a contracepção. O ano de 1967 é, assim, para Morin (1977, p. 167) “um ano de fermentação, tanto no universo das associações femininas quanto nos dos meios de comunicação de massa.”

O movimento de maio de 68, no entanto, promove um vasto questionamento dos fundamentos da sociedade industrial e burguesa que se estende à vida cotidiana. Da liberação sexual ao um questionamento mais profundo e radical da relação homem-mulher, a distância era pequena. É nessa ótica de questionamento da ordem social estabelecida como um todo que o movimento feminista radical se desenvolve. Desse modo, Maio de 68 fornece aos E.U.A. o *Women’s Lib* e à França o *MLF* (*Mouvement pour la Libération des Femmes*), cujo primeiro gesto simbólico acontece no mesmo dia em que a associação americana organiza uma greve geral das mulheres em nível nacional.²⁶ Assim como Hobsbawm (1996), Morin (1977) também atribui grande papel catalisador às manifestações estudantis - sobretudo Maio de 68 – para a eclosão do feminismo dos anos 70, pois mesmo que este não tenha dado espaço a nenhum movimento feminista no bojo de suas manifestações quando de sua eclosão, fornece-lhe, no entanto, o caldo cultural necessário às suas reivindicações.

É, porém, em maio de 1970 que o movimento feminista se radicaliza, por ocasião de um debate público sobre a opressão das mulheres, organizado pelo

²⁵ Note-se que feminilidade e feminismo continuaram, em certo grau, desconectados e opostos. À celebração da Miss América em 1968, 200 manifestantes americanas convidam as mulheres a queimar seus sutiãs e saltos altos, símbolos da dominação masculina e da exploração sexual da mulher. Até os dias atuais, o feminismo denuncia a exploração do corpo feminino em materiais publicitários.

²⁶ Uma coroa depositada em honra à mulher do soldado desconhecido, no Arco do Triunfo, em 26 de agosto de 1970.

grupo feminista da Universidade de Vincennes. Esse debate suscita reações fortemente hostis por parte dos homens presentes, sobretudo os que eram tidos como de esquerda, resultando na expulsão da esquerda masculina do debate e da luta feminista. Essa expulsão consagra, assim, oficialmente a escolha da não miscigenação dos sexos, tão característica do novo movimento feminista dos anos 70, marcando, para as militantes da época, o nascimento do “neofeminismo”²⁷.

A separação entre a esquerda masculina e o neofeminismo pode parecer contraditória, visto que essa mesma esquerda lutara também pela causa das mulheres. O que o marxismo pretendia, no entanto, era uma revolução social que liberasse as mulheres da exploração econômica no plano profissional e doméstico, enquanto que o neofeminismo reivindicava, nas palavras de Morin (1977, p. 157), “o reconhecimento e a afirmação da sua identidade [feminina], isto é, da sua singularidade e da sua diferença”. Enquanto o marxismo reconduzia – continua o autor (1977, p. 158) – “o masculino e o feminino a uma divisão de trabalho”, para o movimento feminista da época e para o próprio Morin (1977, p. 158),

“... o que causa esta dualidade [homem-mulher] é muito mais profundo, obscuro e complexo que o ‘trabalho’ ou a ‘produção’. *Na realidade, a desigualdade da relação homem-mulher, se a levamos a sério, obriga-nos a reconsiderar o sistema antropossociológico. A eliminação desta desigualdade pediria uma transformação da sociedade muito mais radical do que a que interessa às relações de produção.*” (grifo do autor)

É essa transformação profunda da sociedade que o movimento feminista dos anos 70 objetiva: para além da igualdade de oportunidades no mercado de trabalho e da divisão igualitária das tarefas domésticas, o neofeminismo deseja pôr em causa os papéis tradicionalmente desempenhados por macho e fêmea na organização social.

Para Morin (1977, p. 170), a exemplo de Maio de 68, o feminismo também se desenvolve através de duas ondas simultâneas: a “onda de choque”, que associa ao movimento feminista radical, politizada, virulenta, para a qual “a libertação da mulher passa por uma revolução social”²⁸, e a “onda larga”, que integra o feminismo e a feminilidade, e, ao fazê-lo, cria “um vasto sindicato de mulheres”, sem a pretensão, no entanto, de fazer política. Assim, para o autor (1977), a onda larga defende princípios feministas (direito da mulher de ingressar em todas as carreiras, por

²⁷ Morin (1977).

²⁸ Morin (1977, p. 170)

exemplo), mas mantém o que chama de “princípio feminitário”, isto é, a sensibilidade, a natureza, e ainda que transmutado, o amor sexual. De outro lado, a onda de choque, não almeja somente a igualdade de direitos, mas antes “abolir o poder do macho e varrer sua ideologia”²⁹. Mais ainda: embora a onda de choque não possa ser assim simplificada, ela incorpora em si o lesbianismo e o marxismo. Para Morin (1977, p. 171), não é difícil de se compreender a existência dessas duas vertentes dentro do movimento, pois,

“... assim como a classe biossocial feminina é inacabada e inacabável, o lesbianismo é a força que a impulsiona para o máximo de autonomia, é, de certa forma, o esquerdismo sexual da feminilidade; o esquerdismo marxista, por sua vez, responde à sua maneira à fragilidade sociopolítica do feminismo; vai injetar no feminismo as energias poderosas da classe operária, o soro revolucionário mais ativo.”

É difícil precisar o quanto as conquistas institucionais e sociais das mulheres se devem à presença do marxismo e do lesbianismo no movimento feminista. Mas o fato é que muitas dessas conquistas são heranças desse movimento, que, nos anos 70, na França, se fez radical. Em um país onde o primeiro código legal, o de Napoleão, em 1804, considerava as mulheres – ao lado de crianças e loucos – legalmente incapazes e onde estas votaram pela primeira vez em 1945, não poucos nem pequenos ganhos à causa feminina se deram graças às reivindicações, manifestações e protestos de neofeministas. Reivindicações centradas, sobretudo, no direito à contracepção e à IGv (Interrupção Voluntária da Gravidez), na igualdade com os homens nas condições de trabalho, na rejeição a um judiciário indulgente em casos de estupro e na denúncia do falocentrismo dentro da luta das minorias. Dessa forma, deve-se a movimentos como o manifesto das “343 salopes” (1971)³⁰, às manifestações a favor de Bobigny (1972)³¹, a ocupação da Igreja de Lyon por prostitutas (1973), a criação de organizações como o *MLF*, o *MLAC* - Movimento pela Liberação do Aborto e da Contracepção - (1973) e o *SOS Femme Alternative* (1975)³²; algumas das mais importantes mudanças legais e institucionais a partir de

²⁹ Morin (1977, p. 171)

³⁰ Em 5 de abril de 1971, um manifesto contendo a frase “eu declaro ter abortado” é publicado na revista *Le Nouvel Observateur* - a mesma revista em que *Les Frustrés* será publicada um ano mais tarde - assinado por 343 mulheres, entre elas Simone de Beauvoir, Catherine Deneuve, Marguerite Duras, Françoise Sagan. Pela primeira vez, mulheres declaram publicamente que infringiram a lei que condenava o aborto (1920), o que lhes valeu o apelido de 343 putas e criou um escândalo que repercutiu nacional e internacionalmente.

³¹ Mobilização feminista na ocasião do processo de Bobigny, uma menor que abortou clandestinamente. Essa mobilização resulta na absolvição da menor.

³² Movimento dedicado à luta contra a violência masculina dentro da família.

1967. Entre essas conquistas, destaca-se aqui a promulgação da lei de Neuwirth (1967) que autoriza a contracepção; a criação da Secretaria de Estado da Condição Feminina (1974); a lei Veil (1974) que estende as condições para a permissão do IGV; a lei que autoriza o divórcio (1975) em caso de consenso mútuo e, no mesmo ano, a obrigação da escola mista.

Contudo, ainda que desigualdades entre os sexos subsistam³³ atualmente, pode-se considerar que a maior conquista do neofeminismo foi, juntamente com os movimentos contestatórios da classe estudantil, a profunda revolução de costumes que promoveram a partir dos anos 60. Essa revolução cultural transforma as relações entre os sexos e as gerações e solapa de imediato as bases tradicionais sobre as quais se edificou a sociedade e a família. Assim, o índice de divórcios em países como a França, Bélgica e Países Baixos, triplica entre 1970 e 1985³⁴ enquanto dispara o número de pessoas vivendo sós. O casamento torna-se instável e o número de filhos ilegítimos e de casais não casados aumenta em países desenvolvidos e mesmo no Terceiro Mundo³⁵. Ao mesmo tempo, a autoridade paterna, professoral e mesmo governamental é questionada. A busca pela realização pessoal abre as comportas dos interditos sociais burgueses e comportamentos antes proibidos ou condenados são agora ostentados como posição político-pessoal de adesão à contracultura. Assim, como sustenta Hobsbawm (1996, p. 327) “o grande significado dessas mudanças foi que implícita ou explicitamente, rejeitavam a ordenação histórica e há muito estabelecida das relações humanas em sociedade, que as convenções e proibições sociais expressavam, sancionavam e simbolizavam.”

Desse modo, se os autores que discorrem sobre o final dos anos 60 e a década de 70³⁶ têm, como ponto comum, a apresentação de termos como revolução social e cultural, contracultura e crise do sujeito, é porque essa foi a época em que grandes e velozes mudanças se fizeram sentir desintegrando sistemas de valores, costumes e convenções que até então controlavam o comportamento humano e a

³³ Segundo dados do INSEE, entre as mulheres, constata-se: taxa de desemprego mais alto, trabalho de meio período mais freqüente, salários mais baixos.

Instituto Nacional de Estatística e Estudos Econômicos. Disponível em: <<http://www.insee.fr>>. Acesso em: 1º de março de 2005.

³⁴ Hobsbawm (1996, p. 315)

³⁵ Hobsbawm (1996, p. 317)

³⁶ Entre eles: Hobsbawm (1996), Morin (1977, 1997), Hall (1999), Giddens (1991, 1993, 2000).

organização social como um todo. Com efeito, o sujeito dos anos 70 vive o drama das tradições e valores desmoronados enquanto que os novos - e portanto experimentais - valores propagados não conseguem fornecer-lhe a mesma segurança que um ex-mundo estável lhe proporcionara. A revolução cultural que se fez na segunda metade do século XX o leva, dessa forma, a uma crise de identidade que é estampada nos sujeitos-personagens de *Les Frustrés* e que, portanto, interessa-nos discriminar.

1.3 A CRISE DO SUJEITO DOS ANOS 70: UMA CRISE DA MODERNIDADE

Analisando a modernidade tardia e a pós-modernidade, Hall (1999, p. 9) sustenta que

“Um tipo diferente de mudança estrutural está transformando as sociedades modernas no final do século XX. Isso está fragmentando as paisagens culturais de classe, gênero, sexualidade, etnia, raça e nacionalidade, que, no passado, nos tinham fornecido sólidas localizações como indivíduos sociais. Estas transformações estão também mudando nossas identidades pessoais, abalando a idéia de que temos de nós próprios como sujeitos integrados. (...)” Esse duplo deslocamento – descentração dos indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos – constitui uma ‘crise de identidade’ para o indivíduo”. (grifo do autor).

Ao analisar as razões da crise de identidade, Hall (1997) estabelece um pequeno inventário histórico dos fenômenos e acontecimentos que contribuíram para o descentramento do sujeito na modernidade tardia [para o autor, os últimos 40 anos do século XX]. Em sua análise histórico-social, o autor (1997) não exclui o surgimento do materialismo histórico, do estruturalismo, das idéias de Freud relidas por Lacan, as contribuições de Foucault. Porém, o que culmina seu pequeno inventário histórico de elementos responsáveis pelo descentramento do sujeito são os movimentos sociais dos anos 60 e o feminismo, que considera (p. 48) “o quinto descentramento e o grande marco da modernidade tardia”.

Hobsbawm (1996) aponta na mesma direção, isto é, na crise de identidade do final do século XX como consequência da revolução cultural dos anos 60 e 70. Assim, diz o autor (p. 334):

“Essa perda [dos velhos sistemas de valores e costumes e das convenções que controlavam o comportamento humano] foi sentida. Refletiu-se no surgimento do que veio a ser chamado (de novo nos EUA, onde o fenômeno se tornou visível a partir do fim da década de 1960) de ‘política de identidade’, em geral étnica/nacional ou religiosa, e em movimentos

militantemente nostálgicos que buscavam recuperar uma hipotética era passada de ordem e segurança sem problemas.” (grifo do autor)

Da mesma forma, Giddens (1991) enfatiza a descontinuidade da intimidade [a identidade pessoal] na Modernidade, relacionando-a às grandes e velozes mudanças sociais e à perda das bases tradicionais sobre as quais as sociedades se constituíram no passado. Dessa forma, o autor (1991, p. 14) sustenta que

“Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de *todos* os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes. Tanto em sua extensionalidade quanto em sua intensionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudança característicos dos períodos precedentes. Sobre o plano extensional, elas serviram para estabelecer formas de comunicação que cobrem o globo; em termos intensionais, elas vieram a alterar algumas das mais íntimas e pessoais características de nossa existência cotidiana.” (grifo do autor).

Hall (1999), Giddens (1991, 1993, 2000), Hobsbawm (1996) e Morin (1977, 1997) oferecem leituras em certo grau diferentes quanto à natureza das mudanças que se operaram na modernidade tardia e mesmo na pós-modernidade³⁷. Mas apresentam, como ponto comum, a crise do sujeito da modernidade provocada pela perda dos valores tradicionais da sociedade industrial de origem burguesa.

É essa crise que interessa particularmente aqui, pois, como afirmado anteriormente, os personagens de *Les Frustrés* representam justamente, como sujeitos da década de 70, o sujeito que a vivencia. Esta crise, como apontam os autores acima citados, é advinda da perda dos paradigmas culturais e morais em torno dos quais a sociedade industrial se organizou. Apesar dessa perda ter-se arquitetado ao longo de todo o século XX (ver Hall, 1997), a revolução cultural e social que se fez nas décadas de 60 e 70 desempenhou, como visto acima, um papel crucial nessa mudança.

Analisando a revolução cultural que se operou a partir da década de 60, Morin (1977, p. 9) salienta que enquanto o “espírito do tempo”, entre a década de 50 e 60, era a cultura de massas, “a partir da década de 60, é a noção de crise que se torna crucial”. Para o autor, é uma crise da própria cultura de massas que produz a revolução cultural que, por sua vez, desemboca na crise da sociedade. Dessa forma, nos anos 60-70, uma crise no interior da cultura de massas a faz perder seu caráter

³⁷ As diferenças de interpretação destes autores quanto às características específicas destas mudanças não serão analisadas aqui, pois fogem aos objetivos deste estudo. Todavia, podemos citar, como exemplo, o fato de Giddens (1991) não aceitar o termo pós-modernidade por postular que a era moderna de organização social não findou.

unificador e homogeneizante, perda que se manifesta na promoção dos valores juvenis, dos valores femininos, do princípio do prazer e da mitologia do lazer. Vem daí, para Morin (1977), a crise da cultura que eclodiu em maio de 68 e no neofeminismo.

Nas palavras do autor (1977, p. 12), nesse processo, “desmoronou-se a promessa eufórica de felicidade, base da cultura de massas”, que é então substituída por contestações e reivindicações de um mundo melhor: pacifista, igualitário, menos consumista. Não existe mais, daí em diante, a separação nítida entre cultura de massas e cultura cultivada, mas, mais exatamente, três pólos culturais que interagem de diversas formas simultaneamente (complementar, convergente ou antagonicamente). Assim, a partir dos anos 60, há o pólo da nova cultura de massas, que reflexivamente se problematiza e se reformula; o pólo da cultura cultivada, área de ação de uma *intelligentsia* crítica, que se inclina para a subversão do sistema social e, por fim, o pólo da contracultura, que tende à revolução cultural.

Os personagens de *Les Frustrés*, enquanto representantes do sujeito parisiense da década de 70, estão imersos, portanto, em um universo perpassado por esses três pólos que, ora se opõem, ora são convergentes. A série de HQ analisada aqui apresenta personagens diversos: representantes da burguesia, intelectuais de esquerda engajados na transformação social, donas de casa, feministas militantes, escritores. No entanto, o próprio Jean Daniel (1987) - editor-chefe e co-fundador de *Le Nouvel Observateur* que se diz de esquerda - ao apresentar a “l’une des chroniques les plus efficacement politisées” [as HQ de *Les Frustrés*] da revista, assume que a autora os trata com ironia [os intelectuais de esquerda da revista]. São intelectuais que a própria Bretécher (1973) considera “praticarem o humor, ignorarem o divã, questionarem-se com freqüência e clamarem pela crítica”. Como dito na introdução, a autora ironiza sobretudo intelectuais de esquerda, feministas militantes e soixante-huitards, ou seja, os sujeitos que, engajados às novas idéias revolucionárias pertencem ao pólo da cultura cultivada e da contracultura.

Note-se que *Le Nouvel Observateur* participa dos acontecimentos que promoveram a revolução cultural da segunda metade do século XX. Durante o movimento de maio de 68, é nesta revista semanal que Sartre publica uma análise

dos movimentos estudantis, empreendendo um debate com outros intelectuais que, por seu lado, publicavam seus ensaios e artigos em outros veículos de massa³⁸. *Le Nouvel Observateur* foi também o veículo de massa que publicou o polêmico manifesto das “343 salopes” em 1971, tornando público aos franceses o novo feminismo que se formava.

Dos diversos sujeitos-personagens ironizados por Bretécher fazem parte do *corpus* deste estudo, os representantes do que Morin (1977, 1997) chama de *intelligentsia*, tanto a de esquerda, quanto a feminista. Essa *intelligentsia* vivencia, como sujeitos sociais da época, a crise de identidade descrita acima.

1.3.1 A crise da *intelligentsia*

Para Morin (1977), existem duas elites que disputam a cultura ilustrada: a da *intelligentsia* criadora-crítica e a das classes privilegiadas que se apropriam da fortuna cultural. É papel social da primeira produzir “enzimas destruidoras e renovadoras” que criticam continuamente o modelo cultural, artístico e estético consagrado, produzindo assim novos modelos que, independentemente de sua vontade, serão, por sua vez, assimilados e prestigiados pela cultura. A *intelligentsia* crítica renova assim, não só a cultura ilustrada, mas outras culturas. Dessa forma, mesmo estando seguidamente ligada à classe burguesa por origem, essa *intelligentsia* se opõe a ela porque tende a questionar valores e paradigmas do sistema social a que pertence. No entanto, a *intelligentsia* não é dona de seus meios de produção e depende, portanto, das classes dominantes que tanto a subjagam (pela superioridade econômica, enquanto mecenas), quanto a adulam (pois a *intelligentsia* assume o *status* de gênios criadores e renovadores sociais). Existe, portanto, nas palavras de Morin (1977, p. 88, 89) “uma luta de classes latente entre a *intelligentsia* e seus opressores/admiradores com quem ela mantém relações ambigualmente hipócritas.” Ela ressenete, nas palavras do autor (1977, p. 91) “profundamente sua frustração com relação à sociedade: enquanto ela segrega a

³⁸ Sobre a participação da mídia francesa no movimento Maio de 68: Morin (*Le Monde*), Aron (*Le Figaro*), Clavel (*Esprit*) e Sartre (*Le Nouvel Observateur*). O editor-chefe da revista na época já era Jean-Daniel, o autor do prefácio de apresentação de *Les Frustrés 2* (1987).

ideologia, é defraudada das grandes responsabilidades e cada vez mais vassalizada.”

Na segunda metade do século XX, no entanto, a *intelligentsia* continua a depender da classe social que critica (burguesia-mecenas), mas a produção de cultura agora se dá, sobretudo, no interior de um sistema de produção industrial: a cultura de massas³⁹. Sua relação contraditória com o empregador/financiador de sua criação se traduz, então, em uma postura ambígua (ora adesão, ora rejeição) face à cultura de massas. Como salienta Morin (1997), a cultura de massas é considerada pela *intelligentsia* das décadas de 60 e 70 como “mercadoria ordinária”.; pela cultura cultivada de direita, inferior, pois divertimento da “plebe”, enquanto que pela *intelligentsia* de esquerda, marxista sobretudo, ela promove a alienação do homem⁴⁰, não mais exclusivamente no âmbito do trabalho (montagem em série do sistema industrial), mas atinge também o consumo e as atividades de lazer.

Com efeito, a relação desta *intelligentsia* com a industrialização da cultura é antagônica. De um lado, as emissoras de rádio e de TV, a mídia impressa e a indústria fonográfica e cinematográfica precisam do potencial criador da *intelligentsia*. De outro, apresentam um sistema industrial – e, portanto, burocrático e segmentado - de produção, ao mesmo tempo em que, por visarem o grande público, buscam o máximo de padronização em seus produtos. A *intelligentsia*, de sua parte, precisa distanciar-se da massa e do mecenato ao mesmo tempo em que necessita que sua produção crítica e renovadora alcance os diversos segmentos sociais. Eis o seu dilema: deseja alcançar a massa, mas para isso precisa se curvar a um sistema de produção que se opõe à sua criação e a si mesma.

Há, ainda, outra contradição na base da crise da *intelligentsia* parisiense dos anos 70, que como se viu, era majoritariamente de esquerda. A *intelligentsia* marxista visava à época uma revolução que organizasse a sociedade em bases não capitalistas, não industriais e não burguesas. Ora, de uma parte, sua criação contrariava os interesses da classe que a financiava: a burguesia. De outra e de forma mais dramática, essa reorganização social almejada não poderia, como não

³⁹ Morin (1977) sustenta que da mesma forma que a produção industrial em massa, a industrialização da cultura (cultura de massas) é departamentalizada, especializada e promove o distanciamento do criador/autor de seu produto final. Além do mais, busca, como toda produção industrial, a homogeneização de seus produtos, pois visa o maior número possível de consumidores para um mesmo produto.

⁴⁰ Morin, (1997, p. 17) citando a vulgata marxista: “o novo ópio do povo”.

pôde, culminar na almejada revolução social sem a adesão das classes populares que seguidamente não comungavam com seus ideais ou não os compreendiam. Veremos, na análise dos dados, personagens que, como intelectuais de esquerda, ora procuram a adesão das massas – e não conseguem comunicar-se com ela; ora a rejeitam. Da mesma forma, ora se alinham aos seus ideais revolucionários opondo-se à burguesia, ora se alinham aos paradigmas e meios de produção burgueses.

Pode-se agora, compreender melhor a dimensão da afirmação de Jean Daniel (1987), quando diz que:

“Et les dessins sont arrivés avec leurs personnages soigneusement caricaturaux soulignant que nous sommes faits pour exaspérer et que souvent nous nous exaspérons nous-mêmes. (...) Dans cette période de mutation nous sommes tous des frustrés puisque nous n’arrivons pas à vivre au rythme éperdu des idées que nous préconisons. Alors nous brandissons le miroir assumé des contradictions dans lesquelles les pharisiens⁴¹ enragent ou refusent de se reconnaître.”

No mais, a vontade da *intelligentsia* de construir um mundo melhor, calcado em uma sociedade diferente daquela de consumo, leva ao questionamento da superioridade de classes, de etnias, de nações, da autoridade do adulto, dos costumes e valores burgueses. Nas palavras de Morin (1977, p. 165) “o que é problematizado em profundidade no seio da civilização ocidental (...) é o modelo, até então implícito e incontestado, da superioridade branca, ocidental, adulta, viril. (...) Indiretamente o movimento feminino se aproveitará deste abalo.” À contestação da autoridade parental e do casamento segue a contestação da superioridade do macho, contestação que desta vez será engendrada pelas mulheres, segmento que não é determinado nem pela classe, nem pela idade. A crise da cultura dos anos 60 e 70 leva a mulher a uma crise que, como veremos, se assemelha à de outros sujeitos dessas décadas ao mesmo tempo que deles se diferencia.

1.3.2 A crise da mulher

A crise pela qual passa a mulher nas décadas da revolução cultural não se diferencia, de certo modo, à da *intelligentsia*. Como outros sujeitos dos anos 60-70,

⁴¹ Referência aos judeus que viviam na estrita obediência da lei mosaica, contida no Torá, mas que os Evangelhos acusam de hipocrisia e formalismo.

as mulheres oscilam entre valores contestatórios que o movimento feminista preconiza e os valores tradicionais que até então organizavam a sociedade. Como vimos, valores como o casamento duradouro, a família nuclear, a fidelidade, a superioridade do macho nas relações íntimas e profissionais, foram questionados pelo neofeminismo que se radicaliza e preconiza uma revolução social, aproximando-se do marxismo e do lesbianismo.

Porém, o segmento social a que Hobsbawm (1996, p. 313) atribui “um papel crucial na revolução cultural”, o das mulheres, não pode ser socialmente identificado da mesma forma que a *intelligentsia* e que a classe juvenil – por critérios econômicos, sociais ou etários. As mulheres, de acordo com Morin (1977), constituem uma classe biossocial que atravessa todas as classes sociais e segmentos etários da sociedade, sendo que o reconhecimento dessa singularidade biossocial é a principal reivindicação, segundo o autor (1977), do neofeminismo. É nesse ponto, aliás, que para Morin (1977, p. 158) marxismo e neofeminismo divergem: “sua fraqueza [a do reducionismo marxista] é reconduzir o masculino e o feminino a uma divisão do trabalho, ao passo que o que causa esta dualidade é muito mais profundo, obscuro e complexo que o ‘trabalho’ ou a ‘produção’.” (grifo do autor).

Ao reivindicar o reconhecimento de sua originalidade biossocial, as mulheres questionam a sua histórica subordinação ao homem, os papéis vitais destinados à fêmea e ao macho na organização social e a própria natureza da identidade sexual. Nesse sentido, o neofeminismo enfatizou, nas palavras de Hall (1997, p. 49, 50) “como uma questão política e social, o tema da forma como somos formados e produzidos como sujeitos generificados. Isto é, ele politizou a subjetividade, a identidade e o processo de identificação (como homens/mulheres, mães/pais, filhos/filhas).”

O neofeminismo põe, assim, em cheque a identidade sexual do sujeito, trazendo para o âmbito político questões muito mais relacionadas ao cotidiano e à intimidade das pessoas: a divisão do trabalho doméstico e das responsabilidades paternas, a fidelidade, o casamento como instituição perene, o heterossexualismo, o direito feminino ao prazer sexual. O movimento feminista da década de 70 enfatiza, dessa forma, como nenhum outro, a necessidade de um engajamento pessoal e íntimo às reivindicações políticas. Basta notar o slogan: “o pessoal é político.” Mais

profundamente, questiona, segundo Morin (1977), arquétipos femininos estabelecidos muito antes da era moderna: a mulher como símbolo da natureza, do amor, da paz, da delicadeza e da fragilidade.

Visto que as reivindicações femininas são de foro muito mais pessoal do que as da *intelligentsia* de esquerda é de se esperar que a crise da mulher dos anos 70 se inscreva também em um terreno mais íntimo. Dessa forma, quando a mulher hesita entre uma ou outra ideologia da década de 70 (tradicional versus contestatória) é sua identidade que oscila e que está em jogo. “O *status* atual [décadas de 60-70] da mulher, como afirma Morin (1977, p. 159) é o fruto não apenas de uma herança antropológica, mas também de uma herança primata e mamífera.” Dito de outra forma, existe, é certo um papel cultural e social na determinação da identidade sexual, mas também existe o que popularmente se chama de “apelo da espécie”, apelo que a vanguarda ou *intelligentsia* feminista nega ao abraçar o lesbianismo.

Veremos, assim, em *Les Frustrés*, personagens feministas que têm dificuldades para estabelecer sua identidade social e pessoal. No entanto, a mulher dos anos 70 não constitui uma classe social como as outras, posto que sua diferenciação do grupo social é dada por elementos de foro mais íntimo (sobretudo biológicos). Sua crise - similar a de outros sujeitos na ambivalência - se diferencia destas pelo espaço muito mais subjetivo em que se inscreve: sexualidade, relacionamento amoroso, maternidade. A crise da mulher na época não é, dessa forma, a de não saber que sociedade deseja ou em que valores acredita, mas antes de tudo a de não saber quem é.

1.4 ALGUMAS CONSIDERAÇÕES

A crise do sujeito da Modernidade tardia permeia e determina os sentidos de *Les Frustrés* ao mesmo tempo em que explica o caráter irônico ali presente. Com efeito, as HQ que Bretécher publica semanalmente, de 1973 a 1980, representam um sujeito contraditório e ambíguo, porque cindido entre as idéias libertárias promulgadas pelos movimentos sociais de 60 e 70 (sobretudo Maio de 68 e feminismo) e os paradigmas burgueses sobre os quais a sociedade parisiense (e no geral, ocidental) se organizara até então. Nisto, de fato, consiste a narrativa que as

HQ da *Les Frustrés* estabelecem: em revelar esse sujeito que, a despeito de sua vontade, não consegue ser coerente. Embora deseje se comprometer com as idéias novas de seu tempo, não consegue vivenciá-las plenamente, pois se encontra inserido em um meio que lhe demanda outros posicionamentos. Em tempos de rápidas mudanças, em plena revolução cultural, o sujeito dos anos 70 tem, como adianta Jean Daniel (1987) “a dificuldade moderna, por vezes grotesca de ir até o fim de suas idéias”, pois não sabe como “assumir em um mesmo movimento, o *establishment*, o esquerdismo de filhos de burgueses, a obscura linguagem dos que pretendem se dirigir às massas, o feminismo triunfante e a educação tolerante das crianças.”

Como a abordagem deste estudo é norteada pela AD, vertente que postula uma ligação orgânica entre linguagem, sujeito e contexto sócio-histórico, foi preciso principiá-lo pela discriminação do contexto e do sujeito, assim como a de sua crise. Filiar esta pesquisa à AD, no entanto, não é apenas reconhecer a indissociabilidade descrita acima. É também dotar-lhe de um olhar sobre a linguagem que, como será visto no capítulo que segue, atribui ao discurso e a seu sujeito um espaço de determinação bem menor do que em outras vertentes da Lingüística.

Isto porque, se, como afirma Orlandi (1988, p.19), “o dizer não é apenas do domínio do locutor, pois tem a ver com as condições em que se produz e com outros dizeres...”, então os sentidos de um discurso são formados na sua relação com outros discursos concorrentes - alinhados a uma mesma ideologia - e ainda com discursos opostos, pertencentes a correntes ideológicas diversas. Compreender, portanto, o sentido irônico das HQ de Bretécher, passa, inevitavelmente, por conhecer as ideologias que circulam no meio cultural de sua produção, meio a que *Les Frustrés* faz referência e que o determina.

Como visto, o meio cultural de produção de *Les Frustrés*, seu ambiente social e histórico, são marcados por duas posições ideológicas opostas. A crise do sujeito parisiense de 70, representada pelos personagens de *Les Frustrés*, é, desse modo, diferente de qualquer outra: está inscrita em uma sociedade cuja ideologia pode-se, esquematicamente, opor em duas vertentes: tradicional versus contestatária. Visto, portanto, que a crise do sujeito representada nas HQ de *Les Frustrés* remete a uma oscilação entre essas duas vertentes ideológicas opostas, um quadro comparativo

será apresentado a seguir. Apesar de reducionista e simplificado, ele facilitará a posterior análise dos dados.

VALORES TRADICIONAIS	VALORES CONTESTATÓRIOS
▫ Autoridade paterna, professoral e governamental indiscutível.	▫ Contestação da autoridade paterna, professoral e governamental.
▫ Manutenção da ordem social capitalista industrial e burguesa.	▫ Revolução econômica, social e cultural visando uma sociedade de base comunista (marxista, trotskista ou maoísta).
▫ Sociedade calcada sobre privilégios das classes economicamente favorecidas.	▫ Extinção dos privilégios de classes.
▫ Dominação econômica ou bélica dos países do Terceiro Mundo.	▫ Direito à independência político-financeira dos países do Terceiro Mundo.
▫ Apoio à política externa americana.	▫ Antiamericanismo.
▫ Felicidade garantida no desenvolvimento econômico, consumo e cultura de massas.	▫ Felicidade não é possível dentro da sociedade de consumo.
▫ Família nuclear patriarcal única possível.	▫ Família monoparental e matriarcal possível.
▫ Casamento perene.	▫ Possibilidade de divórcio.
▫ Superioridade masculina em todos os âmbitos.	▫ Igualdade de direitos entre os sexos ou extinção dos valores masculinos da sociedade.
▫ Condenação da contracepção e do aborto.	▫ Direito à contracepção e ao aborto.
▫ Planejamento familiar condenável.	▫ Direito ao planejamento familiar.
▫ Virgindade feminina até o casamento.	▫ Amor livre para ambos os sexos.
▫ Mulher voltada para o lar, o encanto, a sedução, a família.	▫ Mulher voltada para a vida profissional, sem preocupações estéticas.
▫ Valorização da feminilidade.	▫ Negação da feminilidade.
▫ Heterossexualismo como única opção sexual aceitável.	▫ Homossexualismo ou bissexualismo aceitos.
▫ Identidade pessoal e sexual estável e fixa, garantida pelo papel social e pelas normas ditadas pelo <i>establishment</i> .	▫ Identidade pessoal e sexual questionada e instável. Ausência de normas de comportamento rígidas condizentes com a posição social.

2 AD: UMA ABORDAGEM ESPECÍFICA

2.1 INTRODUÇÃO

Ao analisar a utilidade de textos humorísticos para estudos lingüísticos, Possenti (2001) afirma que estes se constituem em um rico *corpus* para lingüistas, pois fornecem dados para o estudo de diferentes mecanismos lingüísticos e argumentos para as mais diversas vertentes teóricas, das mais similares às mais opostas. Não se pode afirmar categoricamente que as HQ de *Les Frustrés* são piadas. É verdade que se trata de um material fortemente marcado pela ironia que opera, assim como as piadas, "fortemente com estereótipos" (POSSENTI, 2001, p. 26). Porém, isso não significa que sempre "fazem rir", função social primeira a que textos humorísticos normalmente se destinam. É fato que existem vários tipos de humor¹, assim como ocorrem as mais diversas reações diante de um documento irônico. Nossa referência ao autor não se inscreve, portanto, na comparação de piadas às HQ de Bretécher, mas antes no reconhecimento de que este *corpus* lingüístico, como muitos outros, poderia ser matéria para "qualquer domínio que uma teoria lingüística tematize". (POSSENTI, 2001, p. 27).

Porém, os elementos de *Les Frustrés* que serão analisados aqui, a saber, o modo de expressão de um sujeito específico em crise, exige uma abordagem que leve em conta a concepção de linguagem específica da AD. Para Possenti (2001, p. 37) textos humorísticos servem a analistas do discurso, tanto para evidenciar a importância das condições de produção na constituição do discurso, como para discutir o papel da subjetividade e ilustrar a heterogeneidade de uma atividade discursiva. Na concepção do presente estudo, dá-se o percurso inverso: não é o *corpus* que está a serviço da discussão da AD, é antes a AD que serve à análise proposta. Isto porque o objetivo central deste estudo demanda uma análise que passe pela discussão das **condições de produção**, do papel da **ideologia**, da **heterogeneidade** constitutiva de todo **discurso** e da posição de **sujeito**. Desse modo, não se propõe este *corpus* específico para melhor demonstrar os

¹ Sobre o número ilimitado de tipos de humor ver CORMANSKI, A. Introduction. In: **Le français dans le monde: recherches et applications**. Humour et enseignement des langues. Baume-les-Dames: Clé International, juillet 2002. p. 5-9.

pressupostos da AD, mas se propõe a AD para melhor investigar as questões que recortamos como relevantes em nosso *corpus*.

É nesse sentido, portanto, que se inscreve este capítulo: o de explicitar os conceitos da AD acima grifados, pois eles determinam o ponto de vista sob o qual analisaremos nosso *corpus*. Resta-nos, contudo, algumas precisões, dado os limites extremamente variáveis da vertente lingüística que norteia esta pesquisa. É preciso notar, de início, que existem várias AD que variam segundo: i) as disciplinas das ciências humanas nas quais se apóiam suas diversas pesquisas; ii) os diferentes métodos e ferramentas utilizados na análise dos dados; iii) a fase cronológica de seu desenvolvimento.

Quanto à variação deste campo de investigação segundo as disciplinas das Ciências Humanas com as quais dialoga (i), Maingueneau (1993, p. 12) ressalta que “o conteúdo das múltiplas ‘análises do discurso’ que aí se desenvolvem varia em função das disciplinas vizinhas em que se apóiam” (grifo do autor). Sobre este ponto ainda, o autor (1993, p. 12) afirma:

O ‘discurso’ [o das pesquisas em AD] modifica-se de acordo com as referências que faz à psicologia, à história, à lógica, etc., e, no interior destes campos, a esta ou aquela escola: uma ‘análise do discurso’ pode, por exemplo, retirar boa parte de seus conceitos da psicologia, mas tomará uma configuração diferente segundo se trate de psicologia cognitiva ou psicanálise e, no interior da psicanálise, por filiar-se a esta ou aquela escola.” (grifos do autor).

Com efeito, ao assumir a indissociabilidade entre discurso, sujeito e ideologia, a AD traz para o palco das análises lingüísticas a necessidade de delimitar as condições de produção do discurso, estabelecendo, assim, um diálogo indispensável com disciplinas para além da Lingüística. Todavia, a natureza da interdisciplinaridade proposta vai depender da natureza de seu *corpus* e dos objetivos que almeja sua pesquisa. Decorre daí, de fato, a grande variedade interdisciplinar dos estudos em análise do discurso.

No caso específico deste estudo, tanto o sujeito representado pelos personagens de *Les Frustrés*, quanto a crise que este sujeito vivencia decorrem de condições sócio-históricas específicas dos anos 70. Essa é a razão pela qual esta pesquisa não pôde prescindir, no levantamento das condições de produção de *Les Frustrés*, proposto no primeiro capítulo, do diálogo com a **Filosofia e Sociologia**.

Considerando-se a variação de metodologia e ferramentas de análise (ii), Maingueneau (1993, p.12) aponta que “encontrar-se-á uma diversificação simétrica

[se comparada à diversificação decorrente da interdisciplinaridade citada acima] quando se examinam as relações que essas análises do discurso estabelecem com a lingüística, a qual, por sua vez, se divide em uma multiplicidade de ramos e escolas.” De fato, há dentre os estudos em AD, pesquisas que se apóiam na semântica argumentativa de Ducrot (1987), nas máximas conversacionais de Grice (1979)². Ao refletir sobre o dispositivo teórico de interpretação de um analista do discurso, Orlandi (2003, p. 27) aponta que:

“Cada material de análise exige que seu analista, de acordo com a questão que se formula, mobilize conceitos que outro analista não mobilizaria, face a suas (outras) questões. (...) Por isso distinguimos entre o dispositivo teórico da interpretação [a abordagem da AD], e o dispositivo analítico construído pelo analista a cada análise. (...) o que define a forma do dispositivo analítico é a **questão** posta pelo analista, a natureza do **material** que analisa e a **finalidade** da análise.” (grifo nosso).

Ora, a “questão” deste estudo é justamente a de constatar que a graça, ou melhor, a crítica irônica das HQ de *Les Frustrés* se inscreve na crise de identidade específica que seus personagens – aqui representantes de funções-sujeito determinadas – vivenciam. O “material” se constitui de uma espécie narrativa particular cujo sistema de significação compreende dois conjuntos de signos distintos; e a “finalidade” é a de investigar como se perfaz o sentido de “sujeito em crise” no *corpus*. Nisso se resume, de fato, a justificativa de nossas opções teóricas: a AD, nesta pesquisa, dialoga, de um lado, com a **Filosofia** e a **Sociologia** - na identificação do sujeito e da crise que os personagens de *Les Frustrés* expressam – e, de outro, com a **Neosemiologia da Imagem** - na análise e descrição da estrutura formal das narrativas de *Les Frustrés*.

Dito de outra forma, se, como quer a AD, o discurso de *Les Frustrés* é o ponto de articulação entre a dimensão sócio-histórica e a superfície estrutural de suas HQ, este estudo deve articular, assim como seu *corpus*, ambas as dimensões. Dessa forma, assim como não se pode prescindir da **Filosofia** e **Sociologia** - na discriminação da dimensão sócio-histórica e das condições de produção deste discurso – este estudo também não pode limitar-se – na análise da estrutura formal de seu *corpus* - a ferramentas que desconsiderem a particularidade dos meios de

² Na verdade, este procedimento não é tão incomum em pesquisas filiadas a AD. Possenti (2003, p. 137-154) defende especialmente o diálogo da AD com a Pragmática. Esse diálogo não é tão simples quanto parece, visto que estas duas vertentes discordam em ao menos um conceito de base: a visão de sujeito do discurso.

expressão das HQ. Daí o diálogo com a **Neosemiologia da Imagem**, ferramenta que, como será visto, é mais adequada à especificidade do material analisado.

Finalmente, no que diz respeito à fase cronológica (iii), é preciso notar que a AD, sendo uma disciplina cuja data de fundação remonta aos anos 60, apresenta três fases de desenvolvimento. Em sua primeira fase [AD-1³], a AD empresta de Althusser (1965a, 1965b)⁴ os estudos sobre a ideologia e sobre o modo como ela opera sobre os indivíduos; e da Lingüística, na época fortemente estruturalista, os instrumentos e metodologias de análise⁵. A essa base epistemológica, os pressupostos da psicanálise lacaniana vêm somar-se. Com efeito, atribuindo ao inconsciente uma linguagem que interfere no discurso consciente, Lacan postula, então, o discurso como sempre entrecortado pela presença do “Outro”.

Assim, para a AD o “dito” de um discurso não é determinado, como queria Benveniste⁶, por um sujeito consciente, livre e autônomo: o sujeito do discurso é assujeitado pela instância ideológica, ainda que inconscientemente. Dessa forma, para a AD-1, o discurso, ou melhor, “um processo de produção discursiva”, nas palavras de Pêcheux (1990b, p. 311),

é concebido como uma máquina autodeterminada e fechada sobre si mesma, de tal modo que um sujeito-estrutura [o representante, por assim dizer, da ideologia que governa aquela posição de sujeito dada] determina os sujeitos como produtores de seus discursos: os sujeitos acreditam que ‘utilizam’ seus discursos quando na verdade são seus servos assujeitados, seus suportes.”

Note-se, no entanto, que na AD-1, o sujeito é “assujeitado”, de forma inconsciente, por **uma** posição ideológica dada, dentro da qual o dito já é determinado de saída. Nessa concepção, portanto, cada processo discursivo é

³ A sigla em questão é utilizada pela primeira vez por Pêcheux (1990b).

⁴ Filósofo e militante comunista francês (1918-1990). Lecionou durante os anos 60 na École Normale da rua Ulm, que como vimos, teve papel relevante na propagação das idéias marxistas e no movimento de Maio 68. O empréstimo mais importante de Althusser(1965a, 1965b) à AD, é sobretudo a noção de ideologia e a maneira pela qual opera sobre os indivíduos, interpelando-os como sujeitos.

⁵ Em seus primeiros anos, a AD assume o método dito harrisiano de extensão da análise distribucional para além da frase. A escolha desta metodologia que não se sustenta hoje, foi adotada, segundo Malidier (1994), pelo desejo de investigar a superfície lingüística – e não a estrutura profunda como propunha a lingüística gerativa de Chomsky (1957, 1965), ainda recente na época. Além de ser considerado na época um método suficientemente eficaz para constatar as regularidades dos discursos contrastados, esse método “prometia” isolar de um lado uma base invariante (sintaxe) e de outro uma base variável (léxico) que, para a teoria nesse tempo inicial, era o lugar por excelência da manifestação da(s) ideologia(s).

⁶ Benveniste (1966) assume que é pela linguagem que o homem se faz sujeito. O sujeito da enunciação do autor determina soberanamente seu dito. Ele é intencional e a origem enunciativa de seu discurso: escolhe a denominação, seleciona e hierarquiza as informações.

determinado por uma máquina discursiva fechada e idêntica a si mesma e as condições de produção são tidas como estáveis e homogêneas.

Em uma segunda fase (AD-2), porém, a AD apóia sua concepção de sujeito e discurso sobre o conceito de **formação discursiva (FD)** “tomada de empréstimo”⁷ do filósofo Michel Foucault (1969, 2001). Para o filósofo, uma formação discursiva é “um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço que definiram em uma época dada, e para uma área social, econômica, geográfica ou lingüística dada, as condições de exercício da função enunciativa”⁸. A partir daí, portanto, são as FD que determinam a natureza do discurso. Nessa concepção, “não importa quem fala, mas o que ele diz”⁹, pois o que diz não é dito de um lugar qualquer, mas de uma posição determinada na cadeia social. É o lugar social que ocupa, e não o sujeito que determina o discurso.

Todavia, na AD-2, de acordo com Pêcheux (1990b), uma FD não é uma estrutura fechada, pois está em constante relação com seu exterior e é continuamente invadida por elementos que vêm de outro lugar, isto é, que pertencem a outras FD. Note-se, no entanto, que, apesar de uma FD ser sempre atravessada por outras, nesta fase da AD, ela mantém ainda **uma** unidade que lhe dá **uma** identidade.

Se na AD-2, os conceitos de maquinaria e homogeneidade discursiva começam a ser desconstruídos, na terceira fase da Análise do Discurso (**AD-3**), entretanto, eles desfazem-se completamente. Na **AD-3**, não há mais **uma** FD, que é atravessada por outras, mas **uma relação interdiscursiva**. Isto porque, na fase mais atual da AD, os diversos discursos, correspondentes a FD diversas, não se constituem separadamente, para relacionarem-se *a posteriori*. A natureza orgânica do discurso é a própria relação *entre os discursos* e é, portanto, determinada pelo jogo que estes *interdiscursos* estabelecem dentro dele. A **primazia**, assumida na **AD-3, do interdiscurso sobre o discurso** propõe a AD, um objeto diferenciado: não mais uma FD em relação a outras, mas uma relação entre FD. No dito de Maingueneau (1993, p. 120),

⁷ Pêcheux (1990b, p. 314).

⁸ Foucault (1969), citado em Maingueneau, D. (1997, p. 14).

⁹ Foucault. (1969). Citado por Araújo, I. L. (2001a, p. 97).

“Mesmo na ausência de qualquer marca de heterogeneidade mostrada, toda unidade de sentido, qualquer que seja seu tipo, pode estar inscrita em uma relação essencial com uma outra. (...)”.

A **filiação deste estudo** à fase mais recente da AD (**AD-3**) atribui-lhe, portanto uma tarefa e um corpus específicos. Cabe-nos, portanto, **analisar**, não o discurso de *Les Frustrés* enquanto bloco homogêneo, mas **as relações interdiscursivas** que ali se encontram na busca de discernir o meio de expressão de um sujeito em crise. Cabe a este estudo, portanto, no dito de Foucault¹⁰ apud Brandão (1995, p. 40) “mostrar o jogo que [as contradições] jogam entre si; é mostrar como [o discurso] pode exprimi-las, dar-lhes corpo, ou emprestar-lhes uma fugidia aparência.”

No mais, se a AD, segundo Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 45) “situada no cruzamento das ciências humanas, é muito instável” - pois abrange estudos de natureza que tendem ora à sociolinguística, ora à pragmática; ora à sociologia, ora à psicologia - precisar a **que AD** este estudo se filia, é determinar-lhe um ponto de vista específico sobre a linguagem e sobre seu corpus. A “pretensa” liberdade cedida ao analista por esta vertente traduz-se, portanto, na responsabilidade de realizar acertadas opções teóricas e metodológicas, de discriminá-las de saída e de explicar-lhes as razões.

Assim, é trabalho deste capítulo especificar, como dissemos, os aportes da AD que serão especialmente utilizados na análise dos dados, a saber, as noções de **condição de produção**, de **ideologia**, de **heterogeneidade discursiva** e de **sujeito**.

2.2 PRESSUPOSTOS DA AD

2.2.1 Condições de produção, dêixis e cenografia do discurso

Muitos são os conceitos que garantem a especificidade da AD. Em primeiro lugar, ao assumir a importância do contexto sócio-histórico na determinação do discurso, a AD desloca a importância do elemento referencial na linguagem. Com efeito, não existe para a AD um mundo já discreto em unidades, prontas a serem

¹⁰ FOUCAULT, M. *L’archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 1969.

designadas, mas antes uma atividade social – o discurso – que dá sentidos à realidade. Assim, para essa vertente, os sentidos de um discurso não se inscrevem apenas na relação dos elementos lingüísticos com o referente. Isto equivale a dizer que a abordagem proposta pela AD credita à linguagem, como afirma Brandão (1995, p. 11), uma “dualidade constitutiva da linguagem, isto é, seu caráter ao mesmo tempo formal e atravessado por entradas subjetivas e sociais”.

É neste sentido que Pêcheux (1990a, p. 88) afirma que “o processo de produção de um discurso resulta da composição das condições de produção deste com um sistema lingüístico dado.” Note-se, no entanto, que para a AD, essas condições não são, o “quadro exterior” dentro do qual se desenvolveria uma estrutura lingüística. Como afirma Possenti (2002, p.18) “o discurso se constitui pelo trabalho *com* e *sobre* os recursos de expressão, que produzem determinados efeitos de sentido em correlação com posições e condições de produção específicas” (grifos do autor).

Desse modo, a noção de **condições de produção** não se identifica à noção, cara aos estudos que se filiam à Pragmática, de contexto da situação de comunicação¹¹ ou cena enunciativa. Na perspectiva da Pragmática, e mais especificamente na perspectiva da teoria dos atos de fala, dizer é agir (batizar, nomear, prometer) e para tanto, determinadas condições¹² são exigidas: o enunciado deve estar sempre ligado a uma instituição que autorize o sujeito enunciador a enunciá-lo, e este deve se encontrar em uma posição que o legitime.

Na perspectiva da AD, no entanto, o contexto do discurso faz referência ao contexto sócio-histórico em que é proferido. Não se discute, portanto, a posição da qual o sujeito enuncia, mas o **lugar** que ocupa na cadeia social. Nas palavras de Maingueneau (1993, p. 32) “a AD prefere formular as instâncias de enunciação em termos de ‘lugares’, visando a enfatizar a proeminência e a preexistência da topografia social sobre os falantes que aí vêm se inscrever” (grifos do autor). Assim, enquanto a “dêixis” considerada pela Pragmática define as coordenadas espaço-temporais de uma enunciação – aqui e agora, por exemplo - além de seus

¹¹ Os estudos que se filiam à Pragmática tomam como determinante aos sentidos de um enunciado, o contexto da situação lingüística, ou no dito de Maingueneau (1993, p. 29) “o quadro da situação enunciativa”: o espaço onde se dá a interação lingüística, a posição e a intenção do enunciador. Se e quando a AD considera o quadro da situação enunciativa, ela o toma como um dos elementos passíveis de interferir no discurso, mas não como seu elemento determinante.

¹² Ditas, segundo Trask, R. L. (2004, p. 42) *condições de felicidade*.

interlocutores – eu e tu -, a **dêixis discursiva**, proposta pela AD, determina a **topografia** (um lugar geográfico e social) e a **cronografia** (um momento histórico) **do discurso** ao mesmo tempo em que identifica seu sujeito em termos de **lugar** (posição na cadeia social).

Além de contrapor a noção de lugar de sujeito àquela, advinda da Pragmática, de posição do enunciador, Maingueneau (2001, p. 87-88) diferencia a noção de **cenografia** da de cena do enunciado. Para o autor, há três níveis imbricados em um discurso: a cena englobante e a **cena genérica** (ambas relacionadas à cena enunciativa) e a **cenografia**.

a. Cena englobante.

Corresponde ao tipo de discurso que é normalmente associado a setores de atividade da sociedade a que se presta. A grosso modo pode-se afirmar que o tipo de discurso de nosso *corpus* é o “midiático”¹³, posto que as páginas de *Les Frustrés* foram publicadas inicialmente em uma revista semanal, prestando-se a criticar, ironizar, comentar tantos os fatos quanto os sujeitos de sua época.

b. Cena genérica.

Refere-se ao gênero de discurso, que, em *Les Frustrés*, como veremos no capítulo que segue, é o narrativo e pertence a uma espécie particular.

c. Cenografia.

Corresponde à “cena” que o próprio discurso constrói para si mesmo. No caso das HQ analisadas, a cenografia corresponde ao mundo ficcional construído pelo discurso.

Para explicitar estes três níveis que se articulam em um discurso, Maingueneau (2001, p. 85-93) utiliza um anúncio publicitário de um produto para emagrecer, publicado em uma revista feminina. Neste anúncio, uma mulher de negócios atarefada fala à outra ao telefone sobre as vantagens que tal produto lhe oferece – e implicitamente, pode oferecer a outras como ela. A cena englobante é a de um anúncio publicitário e refere-se ao tipo de discurso; a genérica refere-se à de

¹³ Segundo Maingueneau (2001), os critérios da tipologia discursiva são variáveis conforme o autor. Se considerarmos como critério apenas a função social do discurso, o tipo de discurso de *Les Frustrés* poderia ser definido como lúdico, por exemplo.

um anúncio de produtos para emagrecer em uma revista feminina; a cenografia, por fim, é a de uma conversa telefônica, em que uma mulher de perfil determinado e em determinado lugar social (executiva) telefona à outra. É nesse sentido que Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 96) afirmam que “a cenografia implica uma cronografia (um momento) e uma topografia (um lugar) das quais o discurso pretende surgir.” Assim, enquanto a cena enunciativa corresponde ao tipo e gênero de discurso, a **cenografia**, por sua vez, é estabelecida pelo discurso e pertence, no caso das HQ de *Les Frustrés*, ao mundo ficcional ou exegese.

Note-se que, tanto o tipo, quanto o gênero do discurso de *Les Frustrés* impõe-lhe, de saída, determinadas coerções. Quanto ao tipo, o fato de serem publicadas em uma revista semanal, acarreta às HQ um tamanho e um formato – uma ou no máximo duas páginas. Além disso, como será visto, *Nouvel Observateur* possui um determinado perfil e conta, conseqüentemente, com um determinado público. Para que seu discurso possa ser compreendido, tanto seu registro de língua, quanto os fatos aludidos nas HQ devem fazer parte do conhecimento de mundo do público a que se dirige. Quanto ao gênero, a espécie narrativa específica das HQ impõe ao discurso a necessidade de operar sobre um conjunto de códigos, além de levar em conta, como será visto no capítulo três, determinadas características estruturais específicas desta espécie narrativa.

No entanto, é no nível da cenografia, isto é, no mundo ficcional que o discurso da narrativa estabelece, que seus personagens são identificados a sujeitos determinados historicamente – os engajados à revolução cultural dos anos 70 – determinando para o *corpus* e para seus personagens uma cronografia e uma topografia social.

Assim, enquanto que a cena enunciativa refere-se ao tipo, gênero e contexto da situação de comunicação, é a cenografia que identifica a **dêixis discursiva**. Ainda que o sujeito considerado aqui, assim como sua crise, se inscreva no nível da cenografia, este estudo abrange também a discussão do gênero, ou melhor, da espécie narrativa particular das HQ, pois, não se pôde negligenciar nem as limitações que este gênero impõe e nem os recursos de expressão que possibilita, ainda que estruturalmente, à construção da **dêixis discursiva**.

Como afirma Maingueneau (1993, p. 37-38), “a explicitação das condições genéricas não representa uma finalidade para a AD. Estas apenas constituem

coerções por ela integradas a priori (...). Desse modo, embora a AD, e conseqüentemente este estudo, não possam deixar de refletir sobre as coerções genéricas, o foco de suas análises recai sobre as coerções impostas não pelo gênero ou pelo tipo, mas pelas FD, elementos constitutivos das condições de produção.

Dessa forma, a análise proposta neste estudo, não passa apenas pela compreensão de um “eu” que se dirige a um “tu” em uma determinada situação de comunicação, inscritos em um tipo ou gênero discursivo, mas antes por sujeitos pertencentes a um grupo social determinado, engajados a determinadas ideologias, vivendo em uma época e meio cultural específicos. Assim, abordar este *corpus* segundo os pressupostos da AD, é considerar de início suas condições de produção e, conseqüentemente, atribuir-lhe uma cronografia (os anos 70), e uma topografia social (o meio cultural parisiense que participou da revolução cultural desta década); além de identificar o lugar social de seus interlocutores.

Isso equivale a dizer que a abordagem aqui proposta se alinha à concepção de “raridade do discurso” de Foucault (1969): para que o discurso de *Les Frustrés* pudesse ser proferido, determinadas condições históricas, sociais e culturais foram necessárias. Mais que isso, seus discursos não foram proferidos por sujeitos inscritos em um lugar social qualquer, mas em lugares específicos nos quais interagem determinadas ideologias. Postular, desse modo, a indissociabilidade entre **condições de produção e discurso**, é defini-lo como ponto de articulação entre o **lingüístico** e o **ideológico**, ou ainda como o lugar onde se concretiza a materialidade ideológica. Dois conceitos tornam-se, portanto, nucleares da AD e a deste estudo: o de **formação ideológica (FI)** e o de **formação discursiva (FD)**.

2.2.2 Formação Ideológica e Formação Discursiva

Tomando de empréstimo os pressupostos de Althusser (1965a, 1965b) a AD considera a instância ideológica como que determinada pela instância econômica. Assim, a instância ideológica reproduz as relações de produção, hierarquia e classes existentes na sociedade. Como explica Brandão (1995, p. 38), “... Num determinado momento histórico (...) as relações de classe podem se caracterizar pelo confronto de posições políticas e ideológicas que se organizam de forma a

entreter entre si relações de aliança, de antagonismos e de dominação.” As **FI** correspondem, portanto, a um modo de agir e de pensar de determinado grupo dentro da sociedade, constituindo “um conjunto complexo de atitudes e de representações que não são nem individuais nem universais” (Haroche et al., 1971 apud Brandão, 1995, p. 38).

Foi afirmado anteriormente que as condições de produção de *Les Frustrés* se inscrevem em uma comunidade social que apresenta duas vertentes ideológicas bem marcadas e opostas: tradicional e contestatória. A grosso modo, identificamos essas **duas vertentes ideológicas** como **duas FI opostas** na **sociedade parisiense dos anos 70**. Essa afirmação não equivale a dizer que todos os indivíduos desta comunidade social se identificam exclusiva e integralmente a uma ou outra **FI**, mas antes significa afirmar que os sujeitos considerados em nosso *corpus*, visto que sempre inscritos em lugares sociais quando em uma atividade discursiva, estão assujeitados por uma ou ambas **FI** anteriormente discriminadas, em maior ou menor grau. Desse modo, se considerarmos um sujeito que se inscreve no pólo da *intelligentsia* crítica identificado por Morin (1977), por exemplo, é de se esperar que esteja mais sujeito à **FI** contestatória que à conservadora, enquanto que, se tomarmos um sujeito pertencente à burguesia e politicamente à direita, sua sujeição será inversa.

Quanto ao modo pelo qual a instância ideológica se traduz em instância discursiva, a AD sustenta que as **FI** incluem “uma ou várias formações discursivas interligadas, que determinam o que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada.” (Haroche, Henry e Pêcheux¹⁴ apud Charaudeau & Maingueneau, 2004, p. 241). Nessa concepção, não é, portanto, o sujeito que determina seu dito, mas as **FD** que governam o lugar em que se inscreve quando emite seu discurso.

Sobre o modo particular através do qual a instância ideológica opera sobre os indivíduos, Pêcheux e Fuchs (1990, p. 165) afirma que “a modalidade particular do funcionamento da instância ideológica quanto à reprodução das leis de produção consiste no que se convencionou chamar *interpelação* ou o assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem se

¹⁴ HAROCHE, C.; HENRY, P.; PÊCHEUX, M. (1971), La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours. In: **Langages** n° 24, p. 93-106.

dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a ocupar o seu lugar em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção (ou naquela categoria, camada ou classes ligadas a ela).” (grifo do autor). Esta interpelação se dá, portanto, através das **FD**, noção tomada de empréstimo de Foucault (1969).

Com efeito, para a AD, uma **FD** designa um conjunto de enunciados histórica e socialmente inscritos relacionando-se com uma identidade enunciativa associada a uma comunidade social, definindo-lhe objetos do discurso, conceitos, escolhas temáticas e, por vezes, gênero preferencial. Pode-se, então, falar de uma **FD** comunista, católica, feminista ou ainda científica, médica ou acadêmica.

No entanto, enquanto na AD-1, uma **FD** se constituía em um espaço homogêneo onde os enunciados eram reformulados em paráfrases, definindo-lhe fronteiras estáveis, a partir dos anos 80 (AD-2 e AD-3), uma **FD** passa a ser considerada como sempre atravessada por outras, com as quais dialoga. Não existem mais, a partir de então, limites estáveis entre **FD**, mas uma **heterogeneidade de FD** que constitui o discurso. No dito de Courtine e Marandin ¹⁵ apud Brandão (1995, p. 40),

“Uma **FD** é, portanto, heterogênea a ela própria: o fechamento de uma **FD** é fundamentalmente instável, ela não consiste em um limite traçado de forma definitiva, separando um exterior e um interior, mas se inscreve entre diversas **FDs** como uma fronteira que se desloca em função dos embates da luta ideológica.”

É preciso notar, no entanto, que se as **FD** são de difícil delimitação e se a AD-3 assume como unidade de análise uma heterogeneidade complexa e ilimitada, é tarefa do analista delimitar as bases de análise, isto é, os parâmetros sob os quais erigir sua pesquisa.

2.2.3 Heterogeneidade e instabilidade do discurso: o recorte

Reconhecendo a fluidez de toda **FD**, Maingueneau (1993, p. 116-117) propõe três termos complementares: i) **universo**, ii) **campo** e iii) **espaço discursivos**. Como explicita o autor, o **universo discursivo** (i) é o conjunto de todas as **FD** que

¹⁵ COURTINE, J.-J.; MARANDIN, J.-M. Quel objet pour l’analyse du discours?. In: **Matérialités discursives**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1981.

coexistem em uma determinada conjuntura. Se pensarmos, portanto, na conjuntura parisiense dos anos 70, teremos como espaço discursivo a soma de todas as FD presentes nessa sociedade. O universo discursivo é, portanto, um conjunto heterogêneo que reflete o ambiente sócio-cultural de uma época e que, por sua amplitude, não é passível de ser apreendido em sua totalidade pelo analista. O **campo discursivo** (ii), por sua vez, é o conjunto das FD que se encontram em concorrência, delimitando-se mutuamente, isto é, estabelecendo seus limites com base em uma posição enunciativa. É aqui que podemos falar em FD marxista, feminista, estudantil, acadêmica, etc. No entanto, como visto, o campo discursivo, posto que formado por uma FD ampla, recobre uma heterogeneidade complexa e torna-se, portanto, de difícil conceituação e delimitação para servir de base às pesquisas em AD.

Por fim, fazendo referência ao **espaço discursivo** (iii), Maingueneau (1993, p. 117) afirma que:

“O ‘espaço discursivo’, enfim, delimita um subconjunto do campo discursivo, ligando pelo menos duas formações discursivas que, supõe-se, mantêm relações privilegiadas, cruciais para a compreensão dos discursos analisados. Este é, pois, definido a partir de uma decisão do analista, em função de seus objetivos de pesquisa. Não é por simples comodidade que determinados subconjuntos são recortados (porque seria difícil apreender um campo discursivo em sua totalidade), mas também e sobretudo porque uma formação discursiva dada não se opõe de forma semelhante a todas as outras que partilham seu campo: (...)”

Cabe-nos, portanto, a tarefa de determinar o espaço discursivo deste estudo. Há que se notar, no entanto, que a especificação deste recorte é particularmente complexa por duas razões:

a. A multiplicidade de campos que compõe o *corpus*.

Com efeito, a cenografia discursiva de *Les Frustrés* atribui a seus personagens lugares sociais diversos, cujos discursos pertencem, conseqüentemente, a campos discursivos variados.

b. A multiplicidade de FD dentro de cada campo.

Ainda que considerássemos um só campo discursivo neste estudo, há dentro dele, e mesmo no interior de todo discurso, uma diversidade de FD em diálogo. Assim, no interior do campo feminista dos anos 70, por exemplo, há FD que se alinham ao campo comunista da época; outras alinhadas à FD burguesa tradicional -

que favoreciam a perpetuação da supremacia masculina pela propagação dos valores da feminilidade -; outras que participam de FD homossexuais. A heterogeneidade proposta pela AD-3 acarreta, para o analista, FD fugidias, instáveis e de difícil delimitação.

Segundo Maingueneau (1993), cabe ao analista, diante de uma heterogeneidade complexa, definir um subconjunto de análise levando em conta os **objetivos da pesquisa e o grau de oposição entre diferentes FD**. O critério de recorte do espaço discursivo deste estudo, no entanto, se obriga a: (a) **recobrir campos diferentes**; (b) **considerar**, diante de uma pluralidade de **FD**, as **mais significativas** para os discursos analisados. O objetivo central deste estudo é, repetimos, o de analisar o modo de expressão da crise do sujeito parisiense dos anos 70. Como não se trata aqui de “um” sujeito específico, mas de “sujeitos específicos”, cujos discursos se inscrevem em diferentes campos, o critério do **recorte do espaço discursivo** deve ser definido sobre o **elemento comum a todos os lugares-sujeito** presentes no corpus: **a crise** que vivenciam.

Como visto anteriormente, esta crise se explicita, em grande parte, na forte oposição entre duas FI presentes na conjuntura histórica e social específica da Paris dos anos 70. Não se pode, desse modo, compreender os discursos de *Les Frustrés*, nem tão pouco a crise do sujeito em questão, sem compreender as FD correspondentes a essas duas FI. O **espaço discursivo aqui é, portanto, o da crise do sujeito**. Este recorte foi assim definido, porque, de um lado, **recobre diversos campos** e, de outro, **toma como centro de suas análises a oposição entre uma FD tradicional e uma FD contestatória**, que, para efeito deste estudo, estão na base da crise dos sujeitos analisados e constituem a contraparte discursiva das duas FI discriminadas no capítulo anterior.

2.2.4 Heterogeneidade e instabilidade do discurso: modo de abordagem

É Authier-Revuz (1998) quem discrimina primeiramente a heterogeneidade do discurso em duas grandes modalidades: mostrada, isto é, cuja presença de um discurso outro é localizável no fio do discurso, e a constitutiva. Trabalhando sobre a heterogeneidade mostrada, Authier-Revuz ainda distingue-a em dois grandes tipos: a marcada, assinalada de maneira explícita – é o caso das aspas e das glosas que

denotam a não coincidência do enunciador com o que diz (“como diz fulano” ou “se me permitem dizer”, por exemplo) e a não-marcada – caso do discurso indireto livre, da imitação, da paródia. Essa não é, porém, a mais evidente e mais freqüente nas HQ que compõe este corpus. A **heterogeneidade** que analisaremos aqui é a **constitutiva**, que se define, como visto, pela **presença**, em **todo discurso, do discurso “outro”**, correspondente a **outras FD** e a **outras posições enunciativas**.

Nessa concepção não é necessário que o discurso “outro”, correspondente a uma FD diversa, esteja marcado por qualquer forma localizável explícita ou implicitamente. Na concepção da AD, um discurso é sempre descentrado na medida em que se constrói sobre outros. Assim, não existe discurso, mas antes interdiscurso, formado por um conjunto de relações entre diversas FD. Sobre as formas de coexistência entre diferentes FD que permeiam os campos enunciativos, Brandão (1998) e Maingueneau (1993) citam as pesquisas sobre a heterogeneidade estabelecida por Courtine e Marandin¹⁶, e que distingue três níveis:

a. Um domínio de memória

Todo discurso faz circular formulações já enunciadas anteriormente. Não há, portanto, discurso autofundado, pois, para a AD, enunciar é sempre dizer algo em relação a um já-dito. Essa reapropriação que um discurso segundo opera é, de certo modo, ameaçadora ao discurso primeiro. Isto porque os fragmentos transpostos têm seus sentidos reconfigurados, visto que, por ser historicamente posterior, o discurso segundo apresenta condições de produção diferentes. Se tomarmos as duas FD em questão neste estudo, podemos dizer que a FD conservadora é um dos discursos primeiros da FD contestatória, na medida em que esta última se apropria e reconfigura formulações já-ditas pela FD que lhe é anterior.

b. Um domínio da atualidade

Em uma conjuntura histórica e social dada, coexiste um conjunto de seqüências discursivas inscritas em diferentes FD. Um discurso, portanto, nunca é isolado, mas obriga-se a responder a outros, seja reafirmando-os, seja negando-os. É neste sentido que, para a AD, mesmo o não-dito configura a natureza de uma atividade discursiva. Se considerarmos o discurso de um comunista militante, por

¹⁶ Cf. 15.

exemplo, ele excluirá determinados significados, segundo as coerções da FD que lhe é correspondente, ditada pelo lugar social que ocupa. Os significados interditos, no entanto, são recuperáveis pela sua própria ausência.

c. O domínio da antecipação

Se há sempre sempre um já-dito, isto equivale a dizer que o dito de hoje será reapropriado amanhã. A AD considera, portanto, que não há como atribuir um fim ao processo discursivo, posto que uma atividade discursiva sempre responde ao que imagina estar para ser enunciado.

É desse modo, portanto, que a AD concebe a heterogeneidade como base constitutiva de todo discurso: ela abarca o diálogo que toda FD mantém com o já dito, com o que se imagina que está por se dizer, com outras FD concorrentes ou opostas. Nessa concepção, aliás, mesmo o não dito constitui implicitamente os sentidos do discurso, pois rejeitar determinados elementos, advindos de FD outras, é também dialogar com eles. Neste sentido, Maingueneau (1993, p. 120) afirma que “um enunciado de uma formação discursiva pode, pois, ser lido em seu ‘direito’ e em seu ‘avesso’: em uma face, significa que pertence a seu próprio discurso, em outra marca a distância constitutiva que o separa de um ou vários discursos” (grifos do autor).

Com efeito, a **heterogeneidade do discurso** provém, de fato, da **heterogeneidade da própria FD**, que, como visto, não representa uma postura fechada e estável de um grupo social. Ela é, no dito de Maingueneau (1993, p. 113) um domínio ‘inconsistente’, aberto e instável, e não a projeção, a expressão estabilizada da ‘visão de mundo’ de um grupo social (grifos do autor). Assim, dentro do espaço discursivo que recortamos neste estudo – o da crise do sujeito – privilegiamos especialmente **duas FD: FD tradicional e FD contestatória**. Não se poderá, no entanto, abordá-las como entidades fechadas em diálogo de oposição e rejeição com a outra, mas como entidades **em interação**, impondo **coerções a um mesmo lugar social**.

É verdade que um lugar social sofre imposições mais prementes de uma FD que de outra. Assim, o discurso enunciado por um sujeito ocupando o lugar do pólo da contracultura, apontado por Morin (1977), sofre, mais pesadamente as coerções ditadas pela **FD contestatória**. Não se pode negligenciar, contudo, que, na

concepção deste estudo, esta FD não se erigiu do nada, mas **da e sobre a FD tradicional**. Desse modo, **FD e lugar social que ocupa o sujeito** quando enuncia seu discurso mantêm estreitas relações. Os significados do discurso são, assim, intimamente associados ao lugar social que ocupa o sujeito enunciador. É desta instância – a do sujeito inscrito em um lugar social – que é preciso se ocupar agora.

2.2.5 O sujeito da AD

Foi afirmado acima que, na concepção da AD, o discurso não é determinado pelo sujeito que o enuncia, mas antes pelas FD que governam o lugar social que ocupa. Com efeito, a visão que Pêcheux funda sobre o sujeito do discurso se opõe radicalmente à de sujeito fundador de Benveniste (1966)¹⁷ e se baseia sobre a obra de Althusser (1965a,1965b), para quem a ideologia interpela os indivíduos em sujeitos¹⁸. Trazendo essa tese para os estudos lingüísticos, Pêcheux e Fuchs (1990, p. 165) afirma que

“A modalidade particular do funcionamento da instância ideológica quanto à reprodução das leis de produção consiste no que se convencionou chamar *interpelação* ou o assujeitamento do sujeito como sujeito ideológico, de tal modo que cada um seja *conduzido*, sem se dar conta, e tendo a impressão de estar exercendo sua livre vontade, a ocupar o seu lugar em uma ou outra das duas classes sociais antagonistas do modo de produção (ou naquela categoria, camada ou classes ligadas a ela).”

É nesse sentido que Pêcheux discorda da noção de sujeito fundador de Benveniste, e é nesse ponto que se encontra com os pressupostos de Foucault¹⁹. Com efeito, considerando o discurso como um dos aspectos materiais da instância ideológica, a AD considera então que as FI comportam uma ou mais FD e que estas determinam “o que pode e deve ser dito”²⁰ de determinado lugar. Para Foucault, assim como para a AD, o sujeito não é fundador de seu discurso, uma vez que todo processo discursivo é sempre determinado pelas condições de produção, que são, por sua vez, indissociáveis das FI e FD e do lugar social em que se encontram os enunciadorees do discurso.

¹⁷ Cf. 6.

¹⁸ Cf. 4.

¹⁹ Dizer que a AD se encontra neste ponto com Foucault, não significa que ambos partilhavam exatamente da mesma concepção de sujeito e discurso. Como aponta Araújo (2001b), para Foucault (1969), o sujeito não é iludido pelo discurso. Na verdade, Foucault (1969) rejeita a idéia de formação ideológica de Althusser (1965a, 1965b). Para o primeiro, o sujeito não é iludido nem pela ideologia nem pelo inconsciente.

²⁰ PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. (1990, p. 166)

Essa forma particular através da qual a instância ideológica atua sobre o sujeito, isto é, interpelando o indivíduo de maneira tal que ele mesmo não tenha consciência de seu próprio assujeitamento, está na base do fenômeno que Pêcheux e Fuchs (1990) denomina *esquecimento n° 1*. Em uma produção discursiva, o sujeito–enunciador não se dá conta de sua relativa limitação ao proferir um enunciado e se considera o “fundador do discurso”, livre para determinar sua atividade discursiva. O sujeito-enunciador, portanto, não percebe que seu próprio discurso está incluso em uma FI que lhe cerceia de saída o dito.

Quanto ao *esquecimento n° 2*, a AD sustenta que o sujeito seleciona no fio do discurso, dentro de tudo o que poderia ser dito, os elementos que o compõem, rejeitando outros. A enunciação, portanto, é um processo de delimitação de fronteiras entre o selecionado e o “rejeitado”. Segundo a AD, o universo dos elementos rejeitados pode estar mais ou menos próximo da consciência do enunciador. Esse processo de seleção dá ao sujeito a impressão de que seu discurso é a expressão de seu conhecimento racional sobre o mundo, quando na verdade, o universo do que pode ser selecionado e o universo dos elementos rejeitados, já foram em grande parte, determinados de saída, pelas FD.

Encontra-se dessa forma, portanto, discriminada a **noção de sujeito da AD**: o sujeito, interpelado pela **instância ideológica**, tem seu discurso ditado em grande parte pelas **FD que governam o lugar social que ocupa**, ainda que inconscientemente. Essa concepção explica, de fato, a indissociabilidade dos sentidos de um discurso de suas condições de produção e a decorrente impossibilidade de se atribuir um só sentido a uma seqüência discursiva. Seu sentido só é apreensível quando identificada a FD a que pertence; a mesma seqüência, portanto, pode veicular outros sentidos se inscrita em outras FD.

Não se pode, no entanto, tomar a subjetividade enunciativa da AD como sempre a mesma, ocupando sempre o mesmo lugar. A partir da noção de FD, postulada por Foucault (1969), o sujeito não é uno, sempre ocupando o mesmo lugar. Na verdade, a “função-sujeito” considerada pelo autor, além de deter o direito institucional, jurídico e social de proferir um enunciado dado, constitui uma posição vazia que pode ser ocupada por diferentes indivíduos. Uma receita médica, por exemplo, é um discurso proferido por um indivíduo que, naquela condição de produção específica (consulta médica), está autorizado a ocupar esta função-sujeito

determinada. Dessa forma, um mesmo indivíduo ocupa vários lugares e preenche funções-sujeito diferentes ao longo de um mesmo dia, enquanto age e interage socialmente. Inversamente, uma função-sujeito pode ser ocupada, conseqüentemente, por indivíduos diversos.

Assim, as contribuições de Foucault (1969, 2001) acarretam à concepção de **sujeito** da AD, i) uma **dupla face**, pois se as FD assujeitam o indivíduo de um lado, de outro, o legitimam e o torna sujeito de seu discurso; ii) um sujeito **descentrado**, posto que ocupa diversas FD em sua interação dentro da comunidade social e, mais importante, *“passeia” de uma FD a outra(s) quando em uma mesma atividade discursiva*. O sujeito é, assim, no dito de Orlandi (1987), “múltiplo, porque atravessa e é atravessado por vários discursos, porque não se relaciona mecanicamente com a ordem social, porque representa vários papéis, etc.” A heterogeneidade do discurso aponta, desse modo, para a heterogeneidade do sujeito e vice-versa.

É nesse sentido que Orlandi (1988, p. 53) afirma que “o discurso é uma dispersão de textos e o texto uma dispersão do sujeito”, pois, se o sujeito circula entre diversas FD, quando em uma atividade discursiva, então, a um sujeito que não é uno, que ocupa diferentes lugares enunciativos, corresponde um meio de expressão também heterogêneo. Assumir que há sempre a presença do Outro na atividade de um sujeito enunciador, não é o mesmo que postular um **sujeito** absolutamente nulo, ou simplesmente inexistente, mas antes assumir que: i) há sempre uma **determinação social no seu dito**; ii) ele **não tem consciência do quanto o que diz é determinado pelas FI e FD**; e, finalmente, iii) há sempre a **presença de outras “vozes” em seu dito**. Nas palavras de Orlandi (1987),

“...os protagonistas do discurso, pela sua inserção como parte de uma ordem social, de uma cultura, não podem ser tomados idealmente, mas sim em relação a um certo lugar que ocupam no interior dessa formação social. Por isso são ao mesmo tempo protagonistas do discurso e no discurso: produzem e estão reproduzidos naquilo que produzem... não penso em um sujeito completamente dono de si, assim como não penso que o sujeito seja completamente determinado pelo que vem de fora. O espaço da subjetividade, na linguagem, é tenso.”

Para este estudo, portanto, o discurso de *Les Frustrés* é tomado como uma relação entre FD – das quais duas foram privilegiadas no espaço discursivo que estabelecemos – e a heterogeneidade do discurso corresponde ao meio de expressão de um sujeito também clivado e dividido.

Todo texto, portanto, é, como ressalta Orlandi (1988), atravessado por várias formações discursivas e essa heterogeneidade se dá através do fenômeno da **polifonia**. Da mesma forma que Orlandi (1988, p.58), este estudo toma, portanto, “a polifonia [a presença de vozes outras] como um dos lugares de se observar a relação entre as diferentes formações discursivas e a constituição do texto em sua unidade.” Desse modo, assim como a autora, este estudo sustenta que no interior do discurso das HQ de *Les Frustrés*, uma unidade que se faz pela heterogeneidade, há vários discursos e **várias vozes** – correspondentes a diferentes FD – assim como há **vários lugares** diferentes **assumidos pelo sujeito** – ainda que aparentemente uno.

Entretanto, dizer que o **discurso é heterogêneo** e que o **sujeito é múltiplo**, é pouco para os objetivos deste estudo. Se se pretende analisar o meio de expressão de um sujeito em crise, é preciso averiguar de que modo ele pode desdobrar-se em uma atividade discursiva. Quanto à discriminação dos múltiplos sujeitos que “se escamoteiam” sob a figura aparentemente una da subjetividade enunciativa, retomamos aqui a discriminação feita por Orlandi (1988) e Maingueneau (1993), ambas caudatárias dos estudos de Ducrot (1987) sobre o fenômeno da polifonia.

De fato, Ducrot (1987) assume que para certos enunciados, pode existir uma pluralidade de responsáveis. Criticando a teoria da unicidade do sujeito, o autor (1987) o distingue inicialmente em dois tipos de personagens abstratos: o locutor (aquele que se assume no enunciado como seu responsável) e o enunciador (aquele que apresenta diferentes pontos de vistas ou perspectivas sobre o que é dito). Além disso, o autor (1987) propõe também uma outra distinção: o locutor enquanto tal e o locutor enquanto ser no mundo. Desse modo, o grande mérito do autor (1987) foi ter introduzido nos estudos lingüísticos a noção de que pode haver outros pontos de vista em um enunciado, além dos do emissor e receptor. Nesse sentido, a polifonia de Ducrot (1987) foi adotada, como veremos abaixo, por muitos analistas do discurso em domínios, muitas vezes, mais amplos que os do enunciado.

2.2.5.1 Sujeito e sujeitos

Na verdade, a heterogeneidade constitutiva do discurso, que é produzida pela dispersão do sujeito, é trabalhada por ele de tal forma que o dito, ou ainda o texto,

assumem uma unidade e coerência. Segundo Foucault (2001), essa unidade textual é um efeito discursivo decorrente do **princípio do autor** que não se confunde com o indivíduo que pronunciou ou escreveu, mas constitui um princípio de agrupamento, unificador e organizador do discurso. O **princípio do autor regularia**, assim, os **diversos posicionamentos** que o **sujeito** pode assumir no fio do discurso, atribuindo à “desordem” polifônica uma organização controlada.

Reconhecer a existência de um **princípio de autoria não é** assumir a monofonia do discurso, mas antes afirmar que todo discurso “se traveste” de **monofônico** sob a aparente unidade do sujeito (princípio do autor). Dito de outra forma, existem no interior de todo texto várias posições que o sujeito pode assumir, correspondentes a diversas FD. Essa relação interdiscursiva, assim como a relação entre as diversas instâncias subjetivas assumidas no discurso, é regulada, no interior do texto, pelo princípio de autoria, de forma a emprestar, tanto ao sujeito quanto ao discurso, uma aparência una e coerente. A regulação que o princípio do autor exerce sobre o texto, rege, assim, tanto os diversos posicionamentos assumidos pelo sujeito no texto, quanto a interação das diversas FD. No entanto, a intervenção do princípio de autoria não é necessariamente a de harmonizar ou excluir as diferentes FD que o compõem: estas podem estar em relação de concorrência, de oposição, de aparente indiferença. De qualquer forma, a regulação promovida não chega a produzir um apagamento das diversas vozes que ali se encontram. Dessa forma, como ressalta Brandão (1995, p. 68), o sujeito é contraditório:

“...nem totalmente livre, nem totalmente assujeitado, movendo-se entre o espaço discursivo do Um e do Outro; entre a ‘incompletude’ e o ‘desejo de ser completo’; entre a ‘dispersão do sujeito’ e a ‘vocalização totalizante’ do locutor em busca da unidade e coerência textuais; entre o caráter polifônico da linguagem e a estratégia monofonizante de um locutor marcado pela ilusão do sujeito como fonte, origem do sentido” (grifos do autor).

Sobre as **diversas instâncias** que pode assumir a **subjetividade** em atividade discursiva, ainda que sob a alçada do princípio de autoria, Orlandi (1988, p. 53-73), assim como Maingueneau (1993, p. 76-77), retomando os preceitos da polifonia de Ducrot (1987), apontam as **seguintes funções**:

a. **Locutor (L)**: é o que se representa como *eu* no discurso, apresentando-se como responsável pela enunciação. Ele é de ordem abstrata, ficcional, referente a uma existência discursiva e não real.

b. **Locutor-pessoa (Lp)**: é o locutor enquanto pessoa no mundo, dotada de uma existência sócio-histórica real. É o locutor que vive, pensa, trabalha.

c. **Enunciador (E)**: entidade cuja voz estabelece a perspectiva da enunciação. Como explica Maingueneau (1993), o enunciador representa para o locutor o que os personagens representam para o autor. Segundo o autor (1993, p. 77), “Os enunciadores são seres cujas vozes estão presentes na enunciação, sem que lhes possa, entretanto, atribuir palavras precisas;...” O enunciador pode, assim como os personagens, não falar, mas seu ponto de vista está presente na narrativa. É através do(s) enunciador(es) que o locutor pode assumir diversos pontos de vista, perspectivas diversas da sua, dentro de um mesmo discurso.

Sobre o modo como estas três instâncias da subjetividade discursiva operam, Orlandi (1998) ressalta que **há duas formas básicas** através das quais **outras vozes** revelam-se **no discurso**. A **primeira** refere-se **exclusivamente ao locutor (L)**, que pode representar-se de modo variável caso a caso. **L** pode, por exemplo, associar-se ao locutor-pessoa (**Lp**), ou contrariamente, relativizar sua responsabilidade pelo dito/texto, tornando a enunciação impessoal e evitando marcar-se como “eu” nos enunciados. Uma **segunda** forma de **polifonia**, segundo Orlandi (1998) consiste na presença de **mais de um enunciador**, representando mais de uma perspectiva no discurso, podendo exprimir um ponto de vista coincidente com o de **L** ou não. Com efeito, **E** pode representar diferentes perspectivas. Segundo Orlandi (1998), **E** pode representar a perspectiva do alocutário (**A**), isto é, do “tu” do discurso, o correlato do locutor, ou ainda, a voz do ponto de vista do que a autora (1998, p.67) chama de Enunciador Universal (**Eun**), que ostentaria uma perspectiva inquestionável, uma “verdade” indubitável.

Dessa forma, a distinção das várias instâncias nas quais desdobra-se o sujeito do discurso, interessa a **esta pesquisa**, pois, dentro do espaço discursivo que recortamos, existem, como afirmado, **duas perspectivas**, correspondentes a duas FD, cujo jogo de forças tem estreitas relações com a crise do sujeito. De que forma o discurso de *Les Frustrés* dá voz a estas duas FD é variável segundo cada HQ e voltará a ser, portanto, objeto de discussão na análise do *corpus*. De qualquer modo, interessa-nos ressaltar de imediato os pontos comuns entre todas no que se

refere à **identificação da instância subjetiva e do modo como se desdobram no corpus**.

2.2.5.2 O(s) sujeito(s) deste estudo

Desse modo, precisamos, de início, que o sujeito que interessa a este estudo não é Claire Bretécher. Isto significa que nem o indivíduo “real”, ser psicológico e social que vive e trabalha, nem a instância que efetivamente escreveu²¹ *Les Frustrés* será objeto deste estudo. É certo que, de certa forma, Bretécher pode ser identificada ao princípio de autoria apontado por Foucault (2001), visto que, Bretécher é, assim como o autor descrito por Orlandi (1988, p. 71) a “mais afetada pelas exigências de coerência, não-contradição, responsabilidade, etc.” Além disso, é a autora que sofre mais especialmente as coerções impostas tanto pelo tipo, quanto pelo gênero de *Les Frustrés*, devendo gerenciar as diversas vozes de seu discurso do modo mais adequado a estas coerções. No entanto, tipo e gênero referem-se, como dito, à cena de enunciação, que não constitui o nível de análise central deste estudo. Como afirmado, é a cenografia que o discurso de *Les Frustrés* constrói que interessa a este estudo, posto que é neste nível que se estabelece a dêixis discursiva, ou seja, que seus personagens são identificados a sujeitos específicos, de determinado lugar social, vivendo em determinada época e espaço geográfico, traduzindo uma crise também específica.

É certo que o gênero discursivo, como veremos no capítulo seguinte, não é ignorado neste estudo, visto que impõe restrições e atribui habilidades específicas ao discurso e mais especificamente à forma estrutural de *Les Frustrés*. Mas o objetivo central deste estudo, não pode ser alcançado se não pela análise da cenografia apresentado no corpus, posto que o espaço discursivo que determinamos para este estudo é o da crise do sujeito. Dessa forma, o sujeito considerado aqui é o representado pelos personagens, aquele constituído na cenografia [aqui o mundo ficcional] pelo discurso. Conseqüentemente, as condições de produção, ou melhor, a cronografia e topografia discursivas não se referem às de Bretécher, mas àquelas

²¹ Sobre os estatutos do autor, ver Charaudeau (1992, p. 755-756).

dos sujeitos-personagens. São eles, portanto, e não Claire Bretécher, que podem ser identificados a **L**, **Lp** ou **E**.

Se desconsideramos a autora como uma voz enunciativa passível de análise, afirmamos todavia a existência de um narrador. Esse narrador não é considerado aqui como um indivíduo de carne e osso, mas antes uma instância que relata a narrativa, cuja voz nomeamos, assim como Charadeau & Maingueneau (2004, p. 343), de **voz narrativa** (doravante **VN**). É função da **VN** apresentar os personagens, organizar cronologicamente as ações da narrativa, elaborar a intriga de forma a proporcionar uma transformação dos actantes, atribuindo ao relato coerência e unidade. Além disso, o discurso da **VN** constrói uma **cenografia**, atribuindo a seus **personagens** uma **topografia** e **cronografia sociais**, e ao discurso das HQ uma **dêixis discursiva**. De que maneira a **VN** se expressa, de que forma atribui ao discurso estas propriedades, que estruturas significativas utiliza, que estratégias e procedimentos põe em jogo, é assunto do capítulo que segue. De qualquer modo, devido à especificidade narrativa das HQ, pode-se adiantar que o meio de expressão desta voz põe em jogo dois sistemas de significação distintos (lingüístico e visual), devendo dar conta de gerenciar não apenas os códigos lingüísticos, mas também a dimensão espacial das HQ.

Todavia, é importante ressaltar de pronto que, embora a **VN** possa ser identificada como uma das instâncias subjetivas do discurso de *Les Frustrés* - talvez a que de fato o “arquitete” – esta não pode, todavia, ser associada a **L**, visto que não se apresenta como responsável pelo discurso e nem tão pouco se marca como “eu” no enunciado. A **VN** tem a propriedade, no entanto, de **atribuir aos personagens a função de L**, visto que estes se posicionam como responsáveis, não do discurso de *Les Frustrés*, mas de seus próprios enunciados. Além disso, através de uma série de procedimentos e estratégias discursivas, a **VN atribui a seus personagens a função de Lp**. Por meio de um processo de humanização e estereotipização que analisaremos adiante, os personagens de *Les Frustrés* são associados aos sujeitos que efetivamente viveram em Paris na década de 70. As condições de produção, portanto, levantadas no capítulo anterior, referem-se aos personagens – e não a **VN** – pois eles é que podem ser associados à *intelligentsia* ou às neofeministas. Esses sujeitos de “vida real” assumem no discurso de *Les Frustrés*, portanto, a função de **Lp**.

Afirmar que a **VN** não é **L** nem **Lp** não equivale a dizer que a **VN** não se expressa: a **VN** “tem voz”, ou melhor, a **VN é uma das vozes capitais para o discurso de *Les Frustrés*** - embora nem sempre utilize o código linguístico²². Com efeito, em muitas HQ, além de construir a cenografia discursiva, a **VN** representa uma perspectiva diversa de **L**, desconstruindo e mesmo “sabotando” seu discurso. A **VN**, portanto, faria a função de **E**, que pode, a depender de cada HQ, dar voz a perspectivas outras como a do **alocutário** de **L (Al)**, ou a de **Eun**.

No mais, é preciso notar que se é verdade, como afirmado na introdução que as HQ de *Les Frustrés* são **irônicas**, é porque existem ao menos **duas vozes** - e conseqüentemente **duas instâncias subjetivas** - que **não assumem o mesmo ponto de vista**. Para Maingueneau (1993), em um enunciado irônico, **L** dá voz a um **E**, que expressa um ponto de vista insustentável, que o próprio **L** não assume e do qual discorda. Nas palavras do autor (1993, p. 98), “o ‘locutor’ coloca em cena um ‘enunciador’ que adota uma posição absurda e cuja alocução não pode assumir; esse distanciamento é marcado por diferentes índices: lingüísticos, gestuais, situacionais.” (grifos do autor). A construção irônica, contudo, de *Les Frustrés* é diversa. a **VN** dá voz a um **L** que assume uma perspectiva x em seu discurso. Existem, todavia - a despeito de **L** e da perspectiva sustentada por ele - outro(s) **E(s)** que expressam um ponto de vista (**y**), revelando o de **L** como contraditório e absurdo. Este(s) **E(s)** pode(m) corresponder à voz da própria **VN**, ou ainda de outras instâncias.

De um modo ou de outro, **toda ironia é um fenômeno polifônico**, pois empreende duas vozes “discordantes”, cuja fronteira nem sempre é explícita e igualmente interpretável a todos. Muitos enunciados irônicos fazem uso de recursos como a presença de aspas, hipérboles ou pontos de exclamação em um texto, ou de efeitos como a entonação e gestual em um discurso oral. A ironia, no entanto, como é o caso de muitas HQ de *Les Frustrés*, pode ser muito mais sutil e mesmo passível de interpretações diversas - casos em que a fronteira entre o ponto de vista de **L** e de **E** deve ser inferida pelo leitor/alocutário com base em informações contextuais e no conhecimento de mundo.

²² Visto que a VN se expressa muitas vezes com base apenas em signos visuais, poderíamos brincar com a expressão, levando ao extremo o significado de “voz”. A VN seria então uma *voz afônica* ou *muda*, que utilizaria outros signos – linguagem de sinais (!) – para expressar-se.

Com efeito, a ironia de *Les Frustrés* é refinada, complexa e sutil. Para apreendê-la, é preciso, não apenas atentar, de um lado, às marcas lingüísticas e visuais das HQ, mas, de outro lado e mais importante, conhecer o mundo sociocultural e histórico dos personagens ali retratados. Dito de outra forma, para a compreensão do caráter irônico de *Les Frustrés* e do modo de expressão de um sujeito em crise, o conhecimento da topografia e cronografia sociais construídas pelo discurso em sua cenografia, é imprescindível²³. Igualmente imprescindível a este estudo é a identificação do sujeito do discurso, do lugar social que ocupa, das FD que circulam na paisagem social em que se inscreve e, finalmente, das instâncias através das quais ele pode desdobrar-se.

As instâncias enunciativas através das quais desdobra-se o sujeito de *Les Frustrés*, ficam, pois, assim configuradas:

L: função atribuída aos personagens, visto que estes se apresentam como responsáveis pelo seu discurso.

Lp: sujeitos reais, representados pelos personagens, que efetivamente existiram do modo que tentamos discriminar com a ajuda da Filosofia e Sociologia no primeiro capítulo.

E: variável segundo cada HQ. Representa uma perspectiva diversa da de *L*. Pode ser associada à *VN*, ao *AI* ou ainda a *Eun*.

VN: constrói a narrativa e atribui ao discurso uma dêixis e a seus personagens uma cronografia e uma topografia sociais. Não é propriamente uma das instâncias que pode assumir o sujeito, mas sua voz apresenta em *Les Frustrés* uma perspectiva diversa da de *L*, que assume, portanto, a função de *E*.

No mais, se *L* se assume como responsável pelo discurso e tem sua perspectiva ameaçada ou mesmo desconstruída por outras vozes, o **sentido irônico** de *Les Frustrés* tem estreitas relações com **a imagem** que *L* veicula, ou pretende

²³ É neste sentido, portanto, que foi proposto de início, neste estudo, o levantamento das condições de produção do *corpus*.

veicular de si mesmo. Há, portanto, uma última noção advinda da AD, ligada à de subjetividade enunciativa, que interessa a este estudo explicitar.

2.2.5.3 *Ethos* e a instância enunciativa: imagens e estereótipos

Ao resenhar a noção de condições de produção postulada inicialmente por Pêcheux (1990a), Brandão (1995, p. 89) afirma que estas são constituídas pelo contexto histórico-social de um discurso e pelo lugar de seus interlocutores, mas também pela **imagem que fazem de si, do outro** e do referente. As representações que locutor e alocutário fazem de si e do outro, do lugar que ocupam na atividade discursiva são, assim, fatores constitutivos de um discurso, determinando-lhe a natureza e participando da construção de sentidos.

No entanto, como ressalta Maingueneau (2000, p. 30, 31), os interlocutores do discurso têm a ilusão de determinarem eles próprios essas imagens e representações, quando, na verdade, elas são em grande parte pré e sobre determinadas pela instância ideológica, cuja inscrição no discurso se traduz em FD. Explicando melhor, para a AD, as **FD** não só **determinam** o que é dito, mas também **a imagem** que o locutor e o alocutário constroem de si e do outro.

Como ressalta o autor (1993), a imagem que os oradores se conferiam mutuamente durante uma atividade discursiva foi definida pela retórica da Antigüidade grega como *éthé*. Esse conceito designa, desde então, a imagem que os oradores construíam de si mesmos, não pelo que diziam de si, mas antes pelo modo como se expressavam. Adaptando esse conceito a seus pressupostos, a AD assume assim o *ethos* retórico, de maneira que as voz(es) discursiva(s) expressa(m), concomitantemente com os significados de seu discurso, uma imagem de si mesmos e de seu(s) alocutário(s). No dito de Maingueneau (1993, p. 45-46),

“Na realidade, do ponto de vista da AD, esses efeitos [as propriedades que os interlocutores se conferem mutuamente] são impostos, não pelo sujeito, mas pela formação discursiva. Dito de outra forma, eles se impõem àquele que, no seu interior, ocupa um lugar de enunciação, fazendo parte integrante da formação discursiva, ao mesmo título que as outras dimensões da discursividade. O *que* é dito e o *tom* como é dito são igualmente importantes e inseparáveis” (grifos do autor).

Contudo, como explica o autor, o **ethos discursivo** não se resume ao tom do discurso. Segundo ele (1993), o tom da voz discursiva confere-lhe um **caráter** e uma

corporalidade. O caráter seria um conjunto de traços psicológicos que o leitor/ouvinte atribui ao locutor, com base em seu modo de dizer. A corporalidade seria a imagem do corpo do locutor, corpo que, obviamente, não se traduz em características físicas exatas e materiais, mas constitui uma espécie de representação imaginária imaterial do corpo físico do locutor.

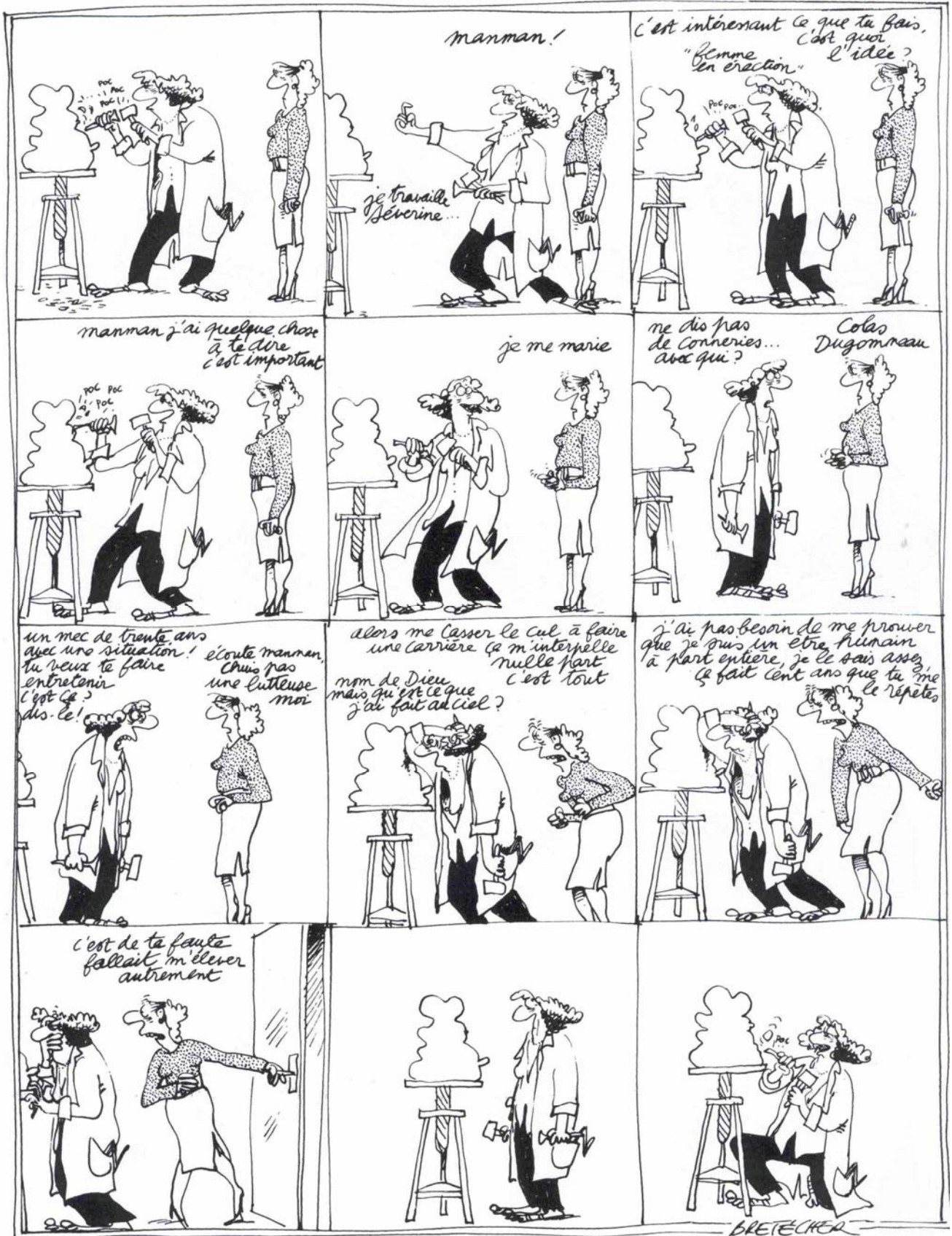
Note-se, no entanto, que, como sustentam Charaudeau & Maingueneau (2004, p. 221), o **ethos discursivo** relaciona-se estreitamente à **imagem prévia** que o alocutário pode ter do locutor, ou, “pelo menos, com a idéia que este faz do modo como seus alocutários o percebem”. Assim, segundo os autores (2004, p. 221), existe um **ethos prévio** ou pré-discursivo que o locutor trabalha em seu discurso, consolidando-o, atenuando-o ou retificando-o. O modo de enunciar o discurso, portanto, não é aleatório: o ethos discursivo deve autorizar e legitimar o locutor como sujeito de seu discurso, sob pena de anular a validade, coerência e eficácia de discurso.

Ainda segundo Charaudeau & Maingueneau (2004), o **ethos prévio** é fortemente ancorado em **estereótipos**, ou seja, em um conjunto de crenças e opiniões partilhadas socialmente, construídas sobre experiências ou conhecimento de mundo. Essa representação social coletiva cristalizada confere freqüentemente aos interlocutores do discurso, antes de qualquer enunciação, uma identidade (caráter e corporalidade) que não raro é associada a todo um segmento da cadeia social. Assim, ao saber que iremos ouvir/ler o discurso de uma feminista militante dos anos 70, por exemplo, associamos a ela uma forma imaginária de portar-se, de vestir-se, de expressar-se e de habitar o mundo. Antes mesmo que enuncie, já há uma imagem pré-construída (*ethos* prévio) e estereotipada: ela é provavelmente fumante, um tanto masculinizada, não usa saltos altos, batom ou qualquer outra marca de feminilidade no vestuário, fala palavrões, trabalha em alguma atividade tradicionalmente masculina, é solteira ou separada, talvez tenha filhos, etc. Como ressalta Maingueneau (1993), o **ethos discursivo** constrói sua **identidade** normalmente em relação ao seu **anti-ethos**. O de nossa locutora feminista seria o da mulher feminina e vaidosa, divulgada nas revistas femininas dos anos 50, conformista quanto a seu papel de administradora do lar e educadora dos filhos, adaptada a um modo de vida ditado pela supremacia social masculina.

Com efeito, várias HQ de *Les Frustrés* expõem o modo como *ethos* e anti-*ethos* constroem suas identidades uma sobre a outra. Se observarmos a HQ *Le Combat d'une Mère*²⁴, reproduzida a seguir, veremos um bom exemplo deste fenômeno.

²⁴ *Les Frustrés 4*, (2001, p. 61)

LE COMBAT D'UNE MÈRE



Nessa HQ, a mãe identifica-se de imediato - através de uma série de procedimentos estruturais que analisaremos no capítulo seguinte - com uma militante feminista. Ao longo da HQ, sua aparência e seu discurso confirmam a imagem que nós os leitores, fazemos de uma feminista militante, construída, como afirmado, sobre estereótipos (*ethos* prévio). A filha representa o anti-*ethos* de sua mãe e expressa, tanto em seu jeito de vestir quanto em seu discurso, os valores da feminilidade descritos por Morin (1977) e explicitados acima. Diante das críticas de sua mãe, a filha justifica seus valores e seu comportamento (o de desejar um casamento no qual será sustentada pelo marido) pela própria existência do modelo de mulher que sua mãe proporcionou durante sua educação. De fato, não poderia haver exemplo mais ilustrativo para demonstrar o modo como *ethos* e anti-*ethos* se relacionam. Em *Le Combat d'une Mère*, é como se o anti-*ethos* [o da feminilidade] dissesse ao *ethos* [o da feminista militante]: <<sou assim, porque você existe e me permite, pela tua própria existência e a despeito de tua vontade, construir minha identidade sobre a tua>>. Assim como o *ethos* de nossa feminista construiu-se sobre um anti-*ethos* feminino, o anti-*ethos* feminino da filha, constrói-se sobre o *ethos* feminista de sua mãe. Dessa forma, *ethos* e anti-*ethos* se embaralham e se confundem no próprio desenvolvimento de sua identidade. Para a filha, a feminista representa o anti-*ethos*, enquanto que na perspectiva da mãe, o anti-*ethos* realiza uma revanche: a de repetir o mesmo movimento de identificação que fizera anteriormente. Muito ainda poderia ser dito sobre esta HQ: o ritmo, a circularidade da narrativa que acompanha a circularidade significativa, os efeitos desta revanche para a feminista, seu resultado concreto (a retirado do falo). Por hora, no entanto, nosso objetivo é apenas o de exemplificar o modo de formação e de identificação recíproca no qual *ethos* e anti-*ethos* se perfazem.

Há, no entanto ainda, uma consideração a ser feita sobre o *ethos*. O modo como essa locutora feminista é apresentada - e não apenas o que diz/escreve - vai atribuir-lhe um *ethos* que pode reforçar ou atenuar o *ethos* prévio, construído sobre estereótipos. Se, por exemplo, seu modo de andar ou vestir-se, for extremamente refinado ou feminino, ou ainda, se percebermos que não está confortável e natural no lugar que ocupa enquanto enuncia, seu discurso pode ser invalidado. O ***ethos* discursivo** pode, portanto, ser uma **força legitimadora ou ameaçadora ao** sujeito e ao discurso. Posto que o discurso é sempre atravessado por **vozes outras**,

veiculando perspectivas diversas, enunciar um **discurso** constitui uma operação de **gerenciamento de vozes**, de modo a veicular o **ethos adequado** à legitimidade e credibilidade do discurso.

Com efeito, o discurso de muitas das HQ de Bretécher calca, de imediato, seus personagens sobre estereótipos e sobre um *ethos* prévio, para em seguida, no jogo das duas FD proeminentes neste espaço discursivo e das várias vozes presentes, construir um outro *ethos*. Um dos **meios de acesso à crise do sujeito** neste estudo se dará, portanto, através da **análise** de como o **ethos** é construído ou desconstruído no fio do discurso. No dito de Maingueneau (1993, p. 48) “o discurso é, a partir daí [da integração da noção de *ethos* a de discursividade], indissociável da forma pela qual toma corpo.” Interessado no modo como o discurso de *Les Frustrés* expressa a crise do sujeito, este estudo estende, portanto, a afirmação do autor: **o sujeito [e sua crise] é indissociável** não só dos sentidos, mas também **da forma pela qual o discurso toma corpo**.

2.3 CONSIDERAÇÕES GERAIS

A especificidade da perspectiva da AD sobre a linguagem recobre, de fato, uma série de pressupostos, dos quais apenas os mais concernentes a esta pesquisa foram discutidos. Além de recobrir um campo extenso de noções teóricas, esta vertente lingüística é bastante maleável, flexibilizando-se, até certo ponto, segundo o recorte, os objetivos e as questões propostas em cada pesquisa. Afirmar, portanto, que esta pesquisa se filia a AD não a especifica muito em termos de abordagem. Por este motivo, dedicamo-nos, neste capítulo, a pormenorizar alguns pressupostos da AD e o modo como os consideramos neste estudo.

Com efeito, o discurso de *Les Frustrés* é abordado aqui em articulação estreita com suas condições de produção, noção que abarca seu contexto sócio-histórico, o lugar social onde seus sujeitos - os representados pelos personagens - estão inscritos e a imagem que fazem de si, do outro e do referente. Assim, a indissociabilidade do discurso de suas condições de produção acarreta, para esta pesquisa, a obrigatoriedade de se considerar o papel determinante que a instância ideológica - FI e FD - desempenha. No mais, por se filiar a AD-3, esta pesquisa postula que seu objeto não se constitui em um bloco homogêneo, mas antes é

formado por um diálogo entre diversas FD. Várias vozes, portanto, correspondem a FD diversas no interior de todo discurso.

Todavia, a ampla heterogeneidade discursiva e a difícil delimitação das próprias FD obrigam o analista a definir um espaço discursivo com base em seus objetivos e no grau de oposição entre as diversas FD presentes no discurso. O espaço discursivo deste estudo é o do sujeito em crise, pois de um lado recobre todos os campos discursivos propostos no *corpus* e, de outro, contempla as duas FD julgadas mais significativas, cuja oposição determina, em grande parte a crise do sujeito de vanguarda. Como a abordagem proposta aqui considera que todo discurso é uma atividade inscrita na sociedade, a heterogeneidade discursiva é tomada aqui como uma interação de FD – já-ditas, concomitantes ou que se imaginam virão a ser ditas – que se circunscrevem e se delimitam mutuamente.

Dizer que o discurso é multifacetado é o mesmo que dizer que o sujeito do discurso – ainda que assujeitado pelas FI – passeia entre FD em uma mesma atividade discursiva. A heterogeneidade discursiva é, então, o correlato expressivo de um sujeito duplamente clivado: tanto assume diversos lugares segundo cada interação social em que se insere, quanto assume diversas FD em uma mesma produção discursiva. O modo como o sujeito se desdobra no discurso, de um lado, tentando dar-lhe coerência (princípio do autor) e, de outro, dando voz a perspectivas diversas (instâncias subjetivas), correspondentes a diferentes FD, interessa particularmente a este estudo, pois se a crise do sujeito passa pela ironia em *Les Frustrés*, existem ao menos duas vozes (polifonia), uma delas desautorizando a perspectiva de outra.

No mais, se há, no interior da heterogeneidade discursiva de *Les Frustrés*, uma voz que desautoriza outra, a imagem da instância subjetiva do discurso – o *ethos* - encontra-se, então, ameaçada. Com efeito, antes mesmo que o sujeito enuncie, há para seus alocutários uma imagem previamente formada (*ethos* prévio) sobre estereótipos. O modo de enunciar seu discurso, ou melhor, o modo como as diversas vozes se inscrevem em seu discurso, pode, portanto, tanto legitimá-lo quanto desacreditá-lo. Ironia, polifonia, *ethos* e estereótipos tornam-se, assim, noções caras a esta pesquisa.

Dessa forma, uma vez que as condições de produção do discurso de *Les Frustrés* já se encontram delimitadas, e a perspectiva teórica específica deste

estudo, explicitada, pode-se proceder à análise. Visto que a AD trabalha com a materialidade do discurso enquanto articulação entre condições de produção e superfície lingüística, esta análise não pode prescindir do reconhecimento das propriedades formais das HQ de *Les Frustrés*. Essas propriedades não constituem um fim para este estudo, mas antes um meio de acesso - pistas e indícios – ao “como” determinados sentidos são formados.

Sobre o procedimento analítico adotado pelas pesquisas em AD, Orlandi (2003) sustenta que o analista parte dos indícios e pistas formais que se encontram em um texto, para, através do dispositivo analítico que ele mesmo constrói, explicitar o modo de constituição dos sujeitos e de produção dos sentidos. Nas palavras da autora (2003, p. 90), “As marcas formais, em si, não interessam diretamente ao analista. O que lhe interessa é o modo como elas estão no texto, como elas se ‘encarnam’ no discurso. Daí o interesse pela forma-material que lhe permite chegar às propriedades discursivas” (grifos do autor).

Desse modo, assim como quer Orlandi (2003), este estudo não prescinde da análise da forma estrutural das HQ de *Les Frustrés*, pois reconhece determinados efeitos de sentido no modo de organização de seus elementos formais. No entanto, a análise da estrutura formal das HQ não representa aqui o objetivo final, mas antes um primeiro passo de análise, posto que o modo de organização da materialidade lingüística e visual de *Les Frustrés* traduz e expressa a materialidade histórica-social de seu discurso.

Assim, a análise do *corpus* proposta se fará em duas etapas: inicialmente pela compreensão das habilidades e recursos estruturais desta espécie narrativa particular e, em um segundo momento, pela análise de seu discurso, do modo de inscrição e de expressão de seus sujeitos-personagens e da crise que vivenciam. Segundo Orlandi (2003, p. 89),

“... todo texto é sempre uma unidade complexa; não há texto, não há discurso, que não esteja em relação com outros, que não forme um intrincado nó de discursividade. (...) O leitor comum fica sob o efeito dessas relações; o analista (ou o leitor que conhece o que é discurso) deve atravessá-los para, atrás da linearidade do texto (seja oral, seja escrito), deslindando o novo produzido por esses efeitos, encontrar o modo como se organizam os sentidos.”

Este estudo se pretende mais modesto: ao invés de deslindar o novo por inteiro, pretende antes soltar-lhe alguns nós, no intuito de encontrar, não “o modo” de organização dos sentidos, mas “os modos” de expressão de um sujeito em crise.

*La BD, plus que le ciné,
bénéficie de la collaboration des lecteurs:
on leur raconte une histoire qu'ils se racontent
à eux-mêmes ; à leur propre rythme et imaginaire,
en allant en avant et en arrière.*

Federico Fellini¹

3 APROXIMAÇÃO INICIAL DO CORPUS

3.1 APRESENTAÇÃO DO CORPUS

O corpus desta pesquisa se constitui de uma **série de HQ** de caráter humorístico de autoria de **Claire Bretécher**. Cartunista francesa nascida em 1940, Bretécher realiza seus primeiros trabalhos no início dos anos 60, em colaboração com alguns dos mais renomados desenhistas da época². No entanto, é através da página intitulada *Les Frustrés* - publicada semanalmente na revista **Nouvel Observateur**, de **1973 a 1979** - que a autora passa a ser conhecida do grande público.

Considerada um dos clássicos do desenho humorístico dos anos 70, esta série de HQ é posteriormente reunida em formato de álbum, formando uma coletânea editada em cinco volumes pela própria autora (1974 a 1980). Através dela, Bretécher, a primeira mulher desenhista de renome na França, tece uma crítica incisiva sobre a sociedade que lhe é contemporânea, valendo-lhe o reconhecimento como “l'une des plus grandes humoristes-sociologues du 9^{ème} art, une sorte de Woody Allen française et féminine”³.

O fato de ser originalmente publicada em uma **revista** que se pretende, desde sua fundação (1964), **de esquerda e independente**, atribui à série de HQ um público de **leitores de perfil determinado**. Segundo Jean-Marcel Bouguereau, redator chefe e responsável pela seção *Parole aux lecteurs*, “le Nouvel Obs s'adresse statistiquement plutôt à une clientèle de cadres, de gauche

¹ <<Federico Fellini sage comme la lune>> Interview in *Le Soir*, Bruxelles, 1^{er} août 1990, p. 3 du supplément MAD. Citado por Groensteen (1999, p. 13).

² Dentre os trabalhos de Bretécher anteriores a *Les Frustrés*, destacam-se seus trabalhos para René Goscinny, Spirou e suas colaborações em *Tintim*, desenho animado belga. Cf. 3.

³ **Site oficial de Claire Bretécher**. Disponível em: <www.clairebretecher.com>. Acesso: 1º de março de 2005.

donc disposant d'un certain pouvoir d'achat.”⁴ Este é, portanto, o perfil dos mais de 400.000 assinantes da revista que mantém o primeiro lugar em vendas dentre os semanários franceses e que conta, atualmente em seus quadros, com 140 jornalistas.

Com efeito, desde a sua primeira publicação, cuja reportagem de capa era *Sartre: l'alibi* (1964), a revista não se furtou à discussão de temas polêmicos nacionais e internacionais. De fato, *Le Nouvel Observateur*, que já ultrapassou as 2.000 publicações semanais sem interrupção, foi para Claude Perdriel – um de seus fundadores – “effectivement fidèle à lui-même pendant 40 ans, en participant à toutes les batailles qui comptaient, homosexualité, avortement, écologie, etc.”⁵. Assim, dentre suas publicações mais polêmicas, pode-se citar, por exemplo, *Manifeste des 343* (1971), *Mon sida*, de Jean-Paul Aron (1987).

Portanto, os **leitores** de *Le Nouvel Observateur*, detêm, assim como a revista, um **perfil centro-esquerda de cunho crítico e anticonformista**. O maior responsável pela sua linha editorial é **Jean Daniel**⁶, diretor editorial de *Le Nouvel Observateur* desde sua fundação e autor do **prefácio** de *Les Frustrés 2* (1987). Nesse prefácio, Jean Daniel assume que “interrogé par une chaîne de télévision étrangère sur la chronique **politique** qui pouvait le mieux représenter le *Nouvel Observateur*, j’ai répondu sans hésiter: la page remplie chaque semaine par les dessins de Claire Bretécher” (grifos do autor). Isto porque, segundo o redator (1987), a política não passa apenas pela substituição de ministros. Política é, para ele (1987), “la vie dans la cité, les rapports entre les êtres, mais aussi les comédies que les êtres jouent à l’intérieur de ces rapports. Et pour dénoncer de telles comédies Claire Bretécher a quelque chose d’irremplaçable:

⁴ **NouvelObs.com**. Quotidien Perm@nent - Forum du 24/09/2004 avec Jean-Marcel Bouguereau. Disponível em: <http://www.nouvelobs.com/forum/archives/forum_141.html>. Acesso em: 1º de março de 2005.

⁵ **NouvelObs.com**. Quotidien Perm@nent - Forum du 30/11/2004 avec Jean Daniel et Claude Perdriel. Disponível em: <http://www.nouvelobs.com/forum/archives/forum_171.html>. Acesso em: 1º de março de 2005.

⁶ Jean Daniel é co-presidente do comitê editorial da revista, editor chefe responsável pela aprovação de todos seus editoriais. Segundo a declaração de princípios e orientações de *Nouvel Observateur* - assinada por Claude Perdriel, atualmente diretor geral da revista, e pelos representantes da Sociedade dos redatores - os jornalistas estão proibidos de contrariar os posicionamentos assumidos pela linha editorial da revista, bem como de utilizar qualquer expressão sexista, racista e de exclusão social.

NouvelObs.com. La charte du *Nouvel Observateur*. Disponível em:

<<http://archquo.nouvelobs.com/cgi/articles?ad=culture/20040518.OBS9449.html&host=http://permanent.nouvelobs.com/>>. Acesso em: 1º de março de 2005.

la dérision.” É desse modo, portanto, que “l’une des chroniques [*Les Frustrés*] les plus efficacement politisées de notre hebdomadaire”⁷ **denuncia e ironiza a sociedade parisiense dos anos 70.**

Com efeito, através de personagens diversos - burgueses de esquerda, parisienses descolados, intelectuais, autores, feministas engajadas, donas de casa, prostitutas – a autora ridiculariza, na verdade, a geração parisiense que viu eclodir alguns dos movimentos que, segundo Hall (1990), mais marcaram a modernidade tardia⁸: maio de 68 e o feminismo. De fato, o **humor sarcástico** apresentado nas HQ de *Les Frustrés*, **se fundamenta sobre a ironia**, isto é, sobre um tipo de humor que, de acordo com Martin (2002), baseia-se sobre o distanciamento, desmitificação e dessacralização do tema(s) ou personagem(s) abordados(s). O caráter irônico da série **se constrói**, assim, **sobre a desmitificação de sujeitos** que desempenharam **papel considerável** na propagação de ideais e valores da **revolução cultural dos anos 70**, sobretudo intelectuais de esquerda e feministas militantes.

Desse modo, portanto, *Les Frustrés* expõe em *Nouvel Observateur* semanalmente, ao longo dos anos 70, a **crise de identidade** de uma **geração específica**: desconstruindo, através de seus personagens, o discurso e a imagem de prestígio de uma geração que se pretende vanguarda da revolução cultural. No dito de Bretécher, *Les Frustrés* “s’applique à une catégorie de gens, qui bien que n’ayant pas de difficultés majeures dans la vie, en ont tout de même de considérables.”⁹ Este é, portanto, o **tema central** de *Les Frustrés*. Não o de mostrar os ideais desta geração diante de “dificuldades maiores” (luta pela sobrevivência, desemprego, fome) - visto que se trata de personagens em sua maioria de classe média – mas antes o de expor de forma irônica os comportamentos e atitudes ambíguos dessa geração face aos ideais contestatórios em que prega acreditar.

Se de um lado, pode-se afirmar que há uma unidade temática dentre as mais de 240 narrativas de *Les Frustrés*¹⁰ - a crise de identidade desta geração

⁷ Daniel, Jean (1987)

⁸ Adotamos aqui o conceito de modernidade tardia de Hall (1990), isto é, o período que corresponde à segunda metade do século XX.

⁹ Afirmação em entrevista com Claude Servan-Schreiber em março de 1977.

¹⁰ O número de HQ corresponde às reproduzidas em formato de álbum pela própria autora.

específica – o mesmo não se pode dizer sobre os problemas e **situações** a que são confrontados. Desse modo, **Les Frustrés** discute o posicionamento ambíguo de neofeministas e integrantes da *intelligentsia* de esquerda no âmbito pessoal (educação dos filhos, relacionamento conjugal, amoroso e sexual); profissional (relações com o sistema econômico vigente); social (relações de amizade, de corporativismo, lazer) e político (eleições, militância partidária ou corporativa).

Além disso, dado seu suporte original de publicação, a revista *Le Nouvel Observateur*, **Les Frustrés** não se abstém de ironizar o posicionamento dessa vanguarda parisiense - cujas palavras e comportamentos vacilam, quando não se opõem às idéias que preconizam - face aos **eventos polêmicos** ocorridos pouco antes de sua publicação. Assim, há dentre as HQ que compõem a série as que ilustram a súbita popularidade de Glucksmann¹¹, a ocupação da igreja de Lyon por prostitutas¹², a criação do ano internacional da mulher¹³.

No mais, se o **tema central** de **Les Frustrés** são as **contradições dessa geração específica** face a questões de âmbito pessoal, profissional, social e político, o **tema deste estudo**, por sua vez, é a **análise dos mecanismos** através dos quais a **crise destes sujeitos específicos é expressa: feministas e *intelligentsia* de esquerda**. Este **modo de expressão** se inscreve, como vimos, na **heterogeneidade** de seu **discurso**, na **diversidade das instâncias subjetivas** presentes e no **jogo de duas FD** proeminentes no segmento social retratado por **Les Frustrés**. No entanto, é preciso notar que a **materialidade histórica** de seu discurso **passa** por uma **forma estrutural específica** e diversa de artigos e textos da mídia. Por essa razão, portanto, - especificidade do corpus e duplicidade da linguagem -, propomos nossa **investigação em duas partes**: a da **forma estrutural das HQ** de **Les Frustrés** - aqui neste capítulo - e a de **seus discursos**, empreendida no **capítulo que segue**.

¹¹ André Glucksmann. Filósofo francês que participou dos movimentos de maio de 68 e apoiou, nos anos 70, a luta dos dissidentes soviéticos. Alcançou grande popularidade na Europa a partir da edição de *La Cuisinière et le Mangeur d'Hommes* (1975), que traça um paralelo entre nazismo e comunismo e de *Les Maîtres Penseurs* (1977). As HQ *L'année de la comète* e *Du côté de chez Glucksmann* (*Les Frustrés* 3, 2004, p. 58 e 59) tratam da súbita popularidade do filósofo.

¹² A ocupação, que se deu em junho de 1975, é retratada em *Apostolat* (*Les Frustrés* 2, 1987).

¹³ A HQ *L'année de la femme*, (*Les Frustrés* 1, 1975 e 1977) trata da criação do Ano Internacional da Mulher, decretada pela ONU, em resposta aos movimentos feministas internacionais.

3.2. *LES FRUSTRÉS*: FORMA ESTRUTURAL ESPECÍFICA

Na perspectiva da AD, a linguagem apresenta de saída uma dualidade radical e constitutiva: ela articula uma base lingüística - o que Pêcheux (1969) denomina de superfície lingüística, regida por leis internas (regras fonológicas, morfológicas, sintáticas) - com o contexto sócio-histórico de sua produção. Sob esta perspectiva, portanto, se os sentidos de *Les Frustrés* passam pela crise do sujeito, eles são expressos através de uma forma narrativa determinada: a das HQ. Por esta razão, a questão do como os significados se configuram nas páginas de Bretécher passa inevitavelmente e de **início** pela **análise de sua estrutura formal**.

Note-se todavia que esta análise estrutural do corpus não constitui um fim em si mesmo, mas antes uma via de acesso ao modo de expressão de um sujeito em crise. Na verdade, a abordagem do corpus proposta aqui, não difere da de Eco (2004) quando na análise que faz de diferentes HQ (Superman, Steve Canyon e Charlie Brown). Nas palavras do autor (2004, p. 193), “Sin embargo, el análisis de los contenidos resulta incompleto si no se hace al mismo tiempo otro de las estructuras formales, para determinar la dependencia de una opción ideológica de una determinada solución estilística, o para demostrar que una solución estilística quita importancia a una determinada opción ideológica.”

Com efeito, o ponto comum entre a perspectiva da AD e a de Eco (2004) é o reconhecimento de uma relação de interdependência entre estrutura formal e significado, o que nos obriga a principiar a análise pelo estudo da forma estrutural de *Les Frustrés*. Todavia, interessar-se pela estrutura formal significa primeiramente discriminar tanto as coerções quanto as habilidades impostas pelo gênero discursivo em questão.

Dessa forma, este capítulo representa uma primeira aproximação de nosso corpus - o do **estudo das estruturas formais** dadas pelo **gênero narrativo específico das HQ** e de alguns **conceitos** necessários à sua análise. A discussão da “*opción ideológica*”¹⁴, ou melhor, do contexto sócio-histórico de sua produção, do jogo das duas FD definidas como primordiais neste espaço

¹⁴ Eco (2004, p. 193)

discursivo (a crise do sujeito) e dos diversos posicionamentos de seus sujeitos-personagens será estabelecida no capítulo que segue.

Há que se notar, no entanto, que a estrutura das HQ difere das de outras do gênero narrativo. Nesse sentido, Groensteen (1999) propõe a HQ como uma **espécie particular do gênero narrativo**¹⁵, dotada de habilidades e características próprias, exigindo para sua análise, portanto, instrumentos e conceitos diferenciados. Com efeito, o **conjunto de códigos específicos** (o quadro, a vinheta, entre outros) e **não específicos** (texto e imagem) que mobiliza, a veiculação de sentidos dada pela **interação de duas matérias de expressão** (visual e lingüística) e uma **forma narrativa particular**, demandam, segundo os autores da atualidade dedicados à HQ¹⁶, uma **ferramenta igualmente específica**.

Reconhecendo na HQ “un <<gênero literario>> autónomo, dotado de elementos estructurales próprios, de una técnica comunicativa original” Eco (2004, p. 186) propõe uma “semântica de HQ”. Neste mesmo sentido, Groensteen (1999) propõe a “**neo-semiologia**” aplicada às HQ, que, segundo o autor, compreende critérios de análise suficientemente abrangentes para dar conta dos diversos mecanismos produtores de sentido da espécie.

Assim, nesse seu esforço descritivo dos procedimentos e figuras observáveis em HQ, Groensteen (1999) envolve a semântica, a estética, a crítica literária e cinematográfica, em suma o que ele (1999, p. 2) denomina de seu “miel de tout ce qui peut contribuer à l’intelligibilité du médium.” Na verdade, a análise empreendida pelo autor desenvolve uma série de preceitos e critérios para a análise estrutural da linguagem da HQ, cujos objetivos ultrapassam os desta pesquisa. Dando primazia à questão espacial, Groensteen (1999) analisa cada um dos elementos icônicos – quadro, balão, vinheta, tira, página, etc. – separadamente, tentando discernir suas funções na narrativa¹⁷. A descrição da

¹⁵ Groensteen assume aqui o ponto de vista de Ricoeur (1998, p. 9), para quem existe um gênero narrativo e várias espécies narrativas: romance, filme, peça de teatro. Ricoeur, P. Préface à André Gaudreault. In: **Du littéraire au filmique**. Système du récit, Paris : Klincksieck, “Méridiens”, 1998, p. IX-XIII.

¹⁶ Entre eles, além de Groensteen (1999) e Eco (2004), pode-se citar Fresnault-Deruelle (1990), Peeters, B. (1983).

¹⁷ É difícil precisar dentro de qual vertente teórica o autor toma seu corpus. Sabe-se que a neosemiologia que propõe rejeita a abordagem das HQ enquanto fenômeno histórico-social; postula a primazia do elemento icônico sobre o lingüístico; é contra os estudos, herdeiros do estruturalismo (Grupo v), que decompõe sua linguagem em elementos menores que a vinheta; toma de empréstimo conceitos de

forma estrutural empreendida aqui não propõe uma segmentação da linguagem das HQ tão marcada quanto a do autor. Dessa forma, no lugar de resenhar os pressupostos do autor (1999), preferiu-se organizar alguns elementos propostos por ele - os mais significativos em *Les Frustrés* - em torno dos procedimentos e operações técnicas mais prementes no corpus.

Assim, este capítulo aborda a análise da **forma narrativa** das HQ, passando por suas principais características (3.3). Em um segundo momento, analisa alguns de seus **elementos icônicos**, assim como as **operações técnicas** que os gerenciam (3.4), para, enfim, interessar-se pela **interação imagem e texto** (3.5). Uma vez esclarecidos os conceitos necessários à análise da estrutura formal das HQ, poderemos passar então ao levantamento das **características formais mais significativas em *Les Frustrés*** (3.6), terminando com a apresentação de um **quadro esquemático** de suas **principais atribuições estruturais**.

3.3 HQ: ESPÉCIE PARTICULAR DO GÊNERO NARRATIVO

De acordo com Charaudeau e Maingueneau (2004), uma narrativa apresenta uma **sucessão temporal de ações**, uma **transformação** mais ou menos importante de certas propriedades iniciais **dos actantes** e uma **elaboração da intriga** que estruture e dê sentido a essa sucessão de ações e eventos no tempo. Pode-se afirmar, portanto, que as HQ de Bretécher constituem narrativas, ainda que a transformação de seus actantes seja sutil e que suas ações se resumam, muitas vezes, a trocas verbais. Como veremos na análise dos dados, a transformação dos actantes – aqui os próprios personagens – é a de mostrar-se um (x) no início da narrativa, e a de revelar-se um (y) ao seu final. Nisto consiste, de fato, a elaboração da intriga das HQ de *Les Frustrés*: a de elaborar uma narrativa de tal modo que, a partir de uma problemática ou obstáculo, seus personagens sejam como que levados a revelarem-se, ainda que a despeito de suas intenções.

diferentes disciplinas (crítica literária e cinematográfica, estética, lingüística –Saussure, Barthes, Benveniste). Apesar disto, como diretor do Museu da HQ, em Angoulême (1999) trata-se de um autor útil aos objetivos deste estudo, pois explora a fundo a forma estrutural das HQ.

No mais, como ressalta Charaudeau (1992), a existência do gênero narrativo pressupõe um narrador: um “ser de papel” ou ainda uma “identidade discursiva”¹⁸ que conta uma história. O estatuto deste narrador pode variar, segundo o tipo de narrativa que desenvolve, o modo como interfere na narrativa, ou ainda conforme o ponto de vista que estabelece¹⁹. De qualquer modo, como visto no capítulo anterior, o estatuto do narrador que nos interessa aqui é o da voz narrativa (VN), definida por Charaudeau e Maingueneau (2004) como a instância narradora não representada no relato. De fato, a **VN** não se representa no relato em nenhuma das HQ de *Les Frustrés*: ela lhe é totalmente exterior e absolutamente ausente enquanto personagem.

Apesar de exterior ao relato, é a **VN** quem organiza a sucessão de ações de modo coerente, apresenta e descreve os personagens e constrói uma cenografia que atribui ao discurso de *Les Frustrés* uma dêixis discursiva. Todavia, dada a especificidade estrutural das HQ, a **VN** dispõe de habilidades e sofre coerções também específicas, obrigando-se a gerenciar, portanto, uma série de **características próprias da espécie** e a operar sobre a **dimensão visual e espacial** concomitantemente. Assim, é importante notar primeiramente que a **VN**, à exceção do título (que em *Les Frustrés* é deveras significativo), constrói seu relato, em quase todas as HQ de *Les Frustrés*, unicamente sobre signos visuais (imagens) e sobre o gerenciamento da dimensão espacial. **Título à parte**, portanto, pode-se afirmar que, em *Les Frustrés*, a **VN** é uma voz “afônica”, posto que **não** trabalha com **signos lingüísticos** e não interfere textualmente no relato, mas deveras expressiva através de **outras formas** (visuais e espaciais) de **representação**.

Assim, o primeiro atributo da espécie narrativa particular das HQ de que a **VN** deve dar conta é a capacidade de organizar um **relato consistente** fundado sobre uma **descontinuidade**. Como ressalta Groensteen (1999, p. 12), diferentemente do cinema e a exemplo da fotonovela, a HQ “est un genre fondé sur la réticence”. De fato, o encadeamento de uma sucessão de imagens fixas produz um relato entremeado de “intervalos em branco”, que não estão

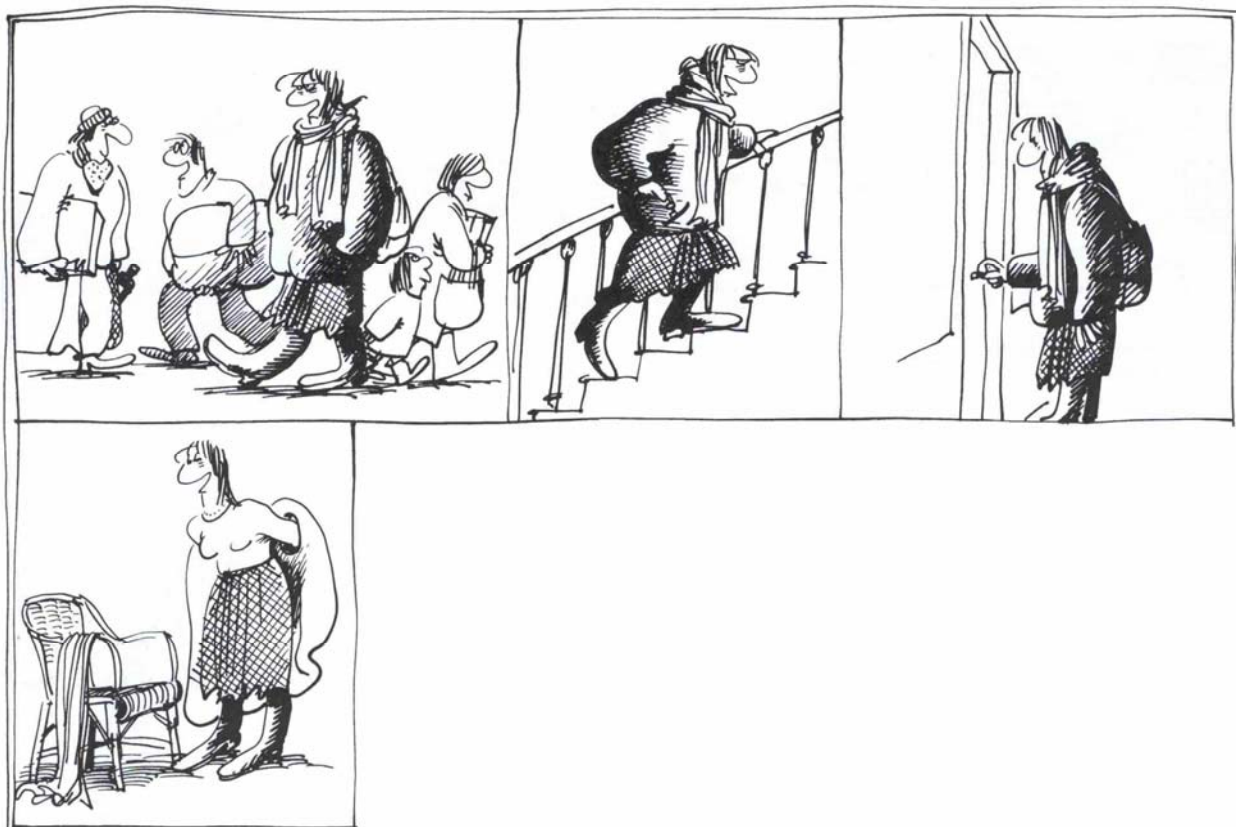
¹⁸ Charaudeau (1992, p. 755-56).

¹⁹ Sobre os diversos estatutos do narrador, ver Charaudeau (1992, p. 759-75).

efetivamente representados, mas que são inferidos pelo leitor, participando, portanto, da narrativa²⁰ e assegurando-lhe uma continuidade.

Observem-se, por exemplo, as primeiras quatro vinhetas de *Le Réveillon de Guiguite*²¹, reproduzidas abaixo, cuja íntegra encontra-se no anexo 1.

LE RÉVEILLON DE GUIGUITE



²⁰ Sobre a capacidade do leitor de inferir episódios que não estão *materialmente* representados na narrativa, Eco (2004, p. 183) cita os estudos sobre a estrutura de fotonovelas de Sullerot (1963). Em uma pesquisa sobre a capacidade de memorização de uma fotonovela, ficou demonstrado que as leitoras recordavam-se de vários episódios que não figuravam de fato na página, mas que eram somente insinuadas pela justaposição e fotografias. SULLEROT, E. Almanacco Bompiani. In: *Civiltà dell'immagine y La Presse Féminine*. Paris: Colin, 1963.

²¹ *Les Frustrés* 5 (2001, p. 39-40).

Na vinheta um, temos *Guiguitte* na rua, na segunda subindo escadas, na terceira diante de uma porta, e na quarta defronte a uma cadeira. Resumidamente, estes são, portanto, os momentos da narrativa efetivamente representados. No entanto, pode-se inferir *Guiguitte* entrando em um edifício [entre a vinheta 1 e 2] e em um apartamento onde habita [entre a terceira e quarta]. Esses momentos não materialmente representados na narrativa, que se encontram no intervalo dos momentos ali representados, de fato, são inferidos facilmente pelo leitor. Mais ainda, já na quarta vinheta sabe-se que o apartamento onde entra é muito provavelmente o seu, visto que ela não bate à porta antes de entrar e nem pede permissão para dispor da cadeira. Sobre este fato, Groensteen (1999, p. 13) afirma que “tout lecteur de la bande dessinée sait que, dès l’instant où il se projette dans la fiction (l’univers diégetique), il oublie, jusqu’à un certain point, le caractère fragmenté et discontinu de l’énonciation.” Esse relativo “esquecimento” ocorre, segundo o autor (1999) porque o relato é vazado, mas projeta o leitor a um **mundo** que é **consistente**. Comentando a mesma propriedade das HQ, Eco (2004, p. 183) salienta que “... el montaje de la historieta no tiende a resolver una serie de encuadres inmóviles en un flujo continuo, como en el film, sino a realizar una especie de continuidad ideal a través de una real discontinuidad. El cómic desmenuza el continuum en unos pocos elementos esenciales. Que luego el lector une estos elementos en su imaginación y los ve como continuum, es cosa evidente.”

Esta “aparente” descontinuidade temporal sob a qual a **VN** constrói uma narrativa contínua constitui, portanto, uma das características básicas da HQ. Na verdade, para Groensteen (1999), o fundamento ontológico capaz de servir de base à definição das HQ é a existência de uma pluralidade de imagens solidárias postas em relação. Nas palavras de Groensteen (1999, p. 21), “leur commun dénominateur et, partant, l’élément central de toute bande dessinée, le critère premier dans l’ordre fondationnel, est bien la solidarité iconique.” Imagens solidárias, precisa o autor, são imagens que, participando de uma seqüência, apresentam uma dupla característica: a de serem separadas e, ao mesmo

tempo, a de serem plástica e semanticamente pré-determinadas pelo fato de sua coexistência *in presencia*.²²

No mais, é preciso notar que a conseqüente obrigatoriedade de constituir um relato em poucos elementos essenciais, obriga a **VN** à obediência de leis que são próprias às HQ: as do desenho narrativo. Assim, Groensteen (1999) aponta cinco propriedades comuns à espécie, variáveis em grau e intensidade segundo cada HQ. A primeira das características principais é o **antropocentrismo**, isto é, a capacidade da HQ de privilegiar seus personagens enquanto agentes da ação, elevando-os ao papel de protagonistas. Com efeito, em *Les Frustrés* o formato e o tamanho da vinheta são calculados para envolver o personagem de forma a evidenciá-lo o máximo possível, postulando ao cenário o mínimo espaço necessário à compreensão da situação narrativa. No trecho de *Le Réveillon de Guiguitte* reproduzido acima, por exemplo, os outros personagens da vinheta 1, a escada, a porta e a cadeira ali estão unicamente para indicar que a protagonista volta para casa.

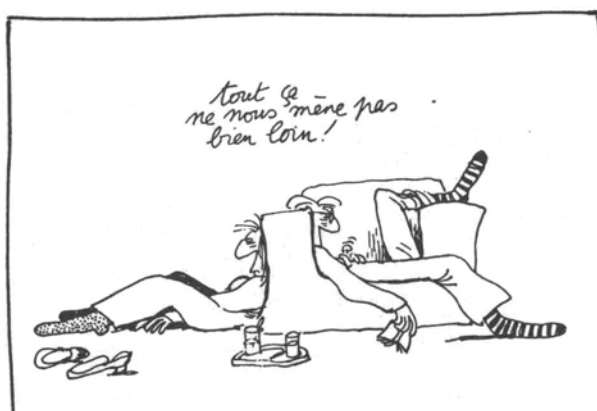
Como segunda característica, Groensteen cita a **simplificação sinédoque**²³, ou melhor, a propriedade desta espécie de esvaziar o relato de tudo o que não é necessário à sua compreensão. De fato, as páginas ilustradas de *Les Frustrés* são sucintas e concisas na quantidade de elementos gráficos e lingüísticos. Como visto no exemplo anterior, o cenário onde se desenvolve a narrativa contém um número mínimo de elementos: os absolutamente necessários à identificação do lugar onde se dá a ação. No caso específico de *Le Réveillon de Guiguitte*, o retorno da protagonista ao lar é um dado importante à compreensão da narrativa. Em muitas outras HQ de *Les Frustrés*, contudo, não há nenhum outro elemento além das personagens com suas expressões e, sobretudo, suas falas.

Talvez seja, no entanto, a terceira propriedade citada por Groensteen (1999) que as páginas de *Les Frustrés* ilustrem com maior fidelidade. A **tipificação**, isto é, a simplificação sinédoque aplicada aos personagens,

²² Note-se que, apesar de defender esta definição como a única capaz de dar conta de todas as produções em HQ que se fizeram até hoje, Groensteen (1999) percebe seu inconveniente. Ela abarca também outras espécies narrativas como, por exemplo, os livros dos mortos do Egito, a tapeçaria de Bayeux, a coluna de Trajano, os *storyboards* dos filmes e as fotonovelas.

²³ *Simplification sinédoque*, no original.

possibilita a identificação e a caracterização de seus personagens através de uns poucos traços pertinentes. Com efeito, nas HQ de *Les Frustrés*, como se pode observar na vinheta reproduzida abaixo²⁴, um traço mínimo configura os seios de seus personagens femininos e a presença ou a ausência deste mínimo traço é o único indício que possibilita a identificação de seu sexo.



Note-se, contudo, que a determinação do sexo do personagem nem sempre é possível, dependendo da posição em que o personagem se encontra e da maneira como é representado (de frente, lateral, com pouca luz, etc.). Entretanto, esta “relativa androginia” de alguns de seus personagens deve-se especialmente ao modo de se vestir de determinados segmentos da sociedade parisiense dos anos 70. Com efeito, a revolução cultural que se opera nesta década, funda para determinados grupos sociais um novo modo de pensar e de habitar o mundo. Assim, a revolução cultural traz consigo, juntamente com as novas idéias, o uso de drogas, novos ritmos musicais (*blues*, *rock*), outros hábitos sexuais, e um novo modo de vestir-se.

Assim, a tipificação dos personagens em *Les Frustrés* opera sobre os hábitos de vestuário da época, proporcionando uma rápida caracterização do personagem e identificação do grupo social a que pertence. Como se pode constatar nas vinhetas reproduzidas abaixo, os personagens que representam os

²⁴ Vinheta 7 de *Les Pontonniers*, *Les Frustrés 1* (1975/1977). A HQ encontra-se reproduzida na íntegra no anexo 2. Tradução nossa: <<Tudo isso não nos leva muito longe !>>

rapazes pertencentes ao pólo da contracultura, têm o cabelo comprido e um modo diferenciado de vestir-se. Da mesma forma, os que personificam as neofeministas abandonam o salto alto e o sutiã (à época símbolos da mulher submissa à dominação social masculina) e adotam uma maneira masculinizada de vestir-se; enquanto que os que representam as mulheres que se alinham aos valores tradicionais da feminilidade usam roupas mais ajustadas, decote, saltos altos. Analogamente, os personagens-sujeito integrantes da *intelligentsia* de esquerda, mas dependentes ou mesmo originários da burguesia, são muitas vezes tipificados pelo uso de um lenço ao pescoço; enquanto que os burgueses de valores tradicionais usam terno e gravata. De fato, como em *Les Frustrés* VN não dispõe de texto para apresentar, descrever e tipificar seus personagens-sujeito, o modo de vesti-los, portanto, marca e distingue socialmente sua adesão ou rejeição aos novos valores ao mesmo tempo em que os identifica a determinado grupo social.

Intelligentsia ligada à burguesia²⁵

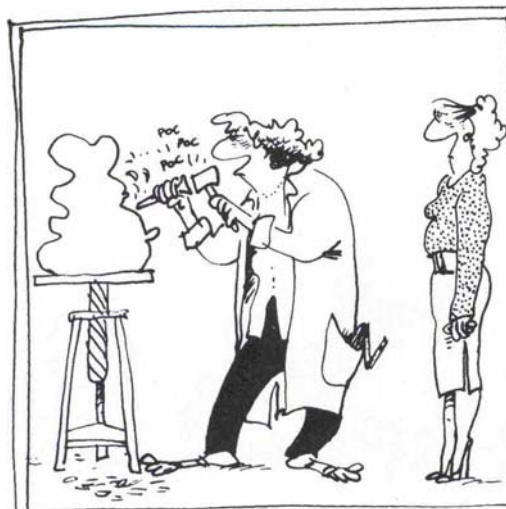
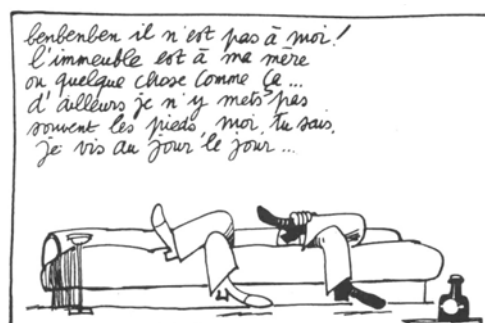


Burguesia de valores tradicionais²⁶



²⁵ Vinheta 3 de *Un Homme Simple. Les Frustrés 1* (1975/1977). Tradução nossa: <<Claro ele não tem nenhuma cultura, digamos que este homem tem um vocabulário de duas mil palavras ...>>

²⁶ Vinheta 1 de *Du Côté de chez Glucksmann. Les Frustrés 3* (2001, p. 59). Tradução nossa: <<Estes sempiternos debates políticos são de um aborrecimento sem igual meu caro !>> <<Creia-me minha cara eles me cansam tanto quanto a você ...>>

Prostitutas²⁷Neofeminista e Mulheres de valores tradicionais²⁸Juventude ligada à contracultura²⁹Nenhuma caracterização dada pela imagem³⁰

²⁷ Vinheta 3 de *Au risque de se perdre. Les Frustrés 1* (1975/1977). Tradução nossa: <<Outro dia tive a polícia no meu pé durante três horas!... Te digo!>>

²⁸ Vinheta 1 de *Le Combat d'Une Mère. Les Frustrés 4* (2001, p. 61)

²⁹ Vinheta 1 de *L'Oeil de Maurice. Les Frustrés 1* (1975/1977). Tradução nossa: <<Sabe que a gente é rabudo de ralar num lugar relax e super descontraído!>>

³⁰ Vinheta 3 de *La Bohème. Les Frustrés 1* (1975/1977). Tradução nossa: <<Bonbonbon ele não é meu! O imóvel é da minha mãe ou algo assim ... aliás eu não ponho meus pés lá com frequência, você sabe, eu vivo o presente.>>

Ao discorrer sobre a tipificação, Groensteen (1999, p. 191) ressalta que esta habilidade das HQ “présente un danger: celui du stéréotype”. Para o autor (1999, p. 191), na verdade, este perigo (sic!) “répond à la nécessité de tout exprimer visuellement par des signes extérieurs (ou indices – de la richesse, de l’honnêteté, de la fourberie, etc.) simples et aussitôt décodables.” Com efeito, as páginas de *Les Frustrés* não ironizam um sujeito qualquer, mas um sujeito específico dos anos 70 - feministas militantes e intelectuais de esquerda – e não podem prescindir, portanto, de estereótipos: precisam identificar e caracterizar seus personagens de pronto. Desse modo, a tipificação “exagerada” presente em *Les Frustrés*, ou mais exatamente, a estereotipização de seus personagens não é acidental, mas propositadamente estabelecida.

Como quarta propriedade das HQ, Groensteen (1999) propõe a **expressividade**. Como a HQ conta apenas com uns poucos elementos para estabelecer seu relato, eles se obrigam a maior expressividade possível. Assim, tanto o corpo (o gestual), quanto o rosto (a expressão facial) tendem a ser o mais eloquente possível, recorrendo freqüentemente a signos convencionais. Eco (2004, p. 180) assinala esta mesma propriedade para as HQ que, segundo ele, recorrem “constantemente a una simbología figurativa elemental, captada inmediatamente por el lector.” No entanto, as páginas ilustradas de *Les Frustrés* não apresentam “elementos figurativos yá canónicos, con estatuto iconológico preciso (...) las gotas de saliva que expresan concupiscencia, la lámpara encendida que significa <<Idea repentina>>, etc.”³¹ (grifos do autor). Na verdade, a expressividade das páginas de *Les Frustrés* se estabelece de forma mais sutil: a expressão de suas fisionomias aproxima-se das de qualquer “pessoa real”³². Dessa forma, suas sobrancelhas se encontram caídas quando entediados, erguidas, quando surpresos, ou ainda suas línguas dispostas levemente para fora, no canto da boca, quando concentrados em alguma tarefa difícil. Além disso, o gestual também é discreto. Primeiramente porque muitos de seus personagens não se movem, ou se movimentam muito pouco. Em muitas

³¹ Eco (2004, p. 180)

³² É evidente que toda obra de ficção não reproduz a realidade ou o que tomamos como. No entanto, como veremos ao longo do capítulo, os personagens de *Les Frustrés* são personagens-tipo e, representam, portanto, os anseios de sujeitos de uma dada época. A forma de representá-los em *Les Frustrés*, aproxima-os bastante dos “sujeitos reais” da década de 70: gestos, expressões, falas e jargões.

narrativas, a ação se desenvolve com seus personagens dispostos todo o tempo no mesmo lugar e na mesma posição. Em segundo lugar porque, mais uma vez, os gestos de seus personagens assemelham-se aos das “pessoas reais”: ombros caídos e mão no bolso se estão (estamos) desanimados, mãos na cintura se indignados.

É preciso notar, no entanto, que *Les Frustrés* prescinde de signos convencionais para a atribuição de expressividade a seus personagens, é porque pode contar com todo um conjunto de signos visuais e lingüísticos que, trabalhando em conjunto, concorrem para a formação do(s) mesmo(s) sentido(s). Este fato tem estreita relação com a quinta propriedade das HQ: a **convergência retórica**. Como afirma Groensteen (1999), a HQ obedece a um imperativo de lisibilidade optimal. Por esta razão, precisa utilizar os diferentes parâmetros da imagem, os mais diversos signos que mobiliza, de modo que se reforcem mutuamente e concorram para a produção do(s) mesmo(s) sentido(s). Dessa forma, a maneira como as características levantadas aqui (antropocentrismo, simplificação sinédoque, expressividade e tipificação) se apresentam em *Les Frustrés*, permite que seus personagens representem sujeitos específicos dos anos 70. Em *Les Frustrés*, aliás, elementos como a disposição na página, a forma, o tamanho e a ordem das vinhetas, o enquadramento, o texto e a sua disposição na página, a forma das letras, a ausência de balões, enfim, todo um conjunto de signos (ou mesmo a ausência deles) interagindo em complementaridade, é significativo.

Se, como afirmado acima, todos estes elementos participam da formação de sentido(s) em *Les Frustrés*, este estudo não pode, portanto, abster-se de discorrer sobre alguns dos signos mobilizados pelas HQ. É nesse sentido que se propõe, portanto, a discriminação de alguns dos procedimentos técnicos e elementos icônicos formadores de sentido de *Les Frustrés*.

3.4 *LES FRUSTRÉS*, UM CONJUNTO DE SIGNOS EM INTERAÇÃO: SIGNOS ICÔNICOS E PROCEDIMENTOS TÉCNICOS

Se na perspectiva da AD, os signos que perfazem a superfície lingüística, se articulam com os sentidos de um discurso em uma relação de

interdependência, para Groensteen (1999, p. 27), “les articulations du discours de la bande dessinée portent indissociablement sur des contenus-incarnés-dans-un-espace, ou si l’on préfère sur des espaces-investis-d’un-contenu.” Na perspectiva do autor, portanto, o discurso das HQ é indissociável de sua dimensão espacial, pois construir uma narrativa através de uma seleção de imagens postas em sequência é, antes de tudo, operar uma divisão de espaço. Nesse sentido, para Groensteen (1999), o estudo desta espécie narrativa deve principiar pela análise das operações de gerenciamento da dimensão espacial das HQ (*découpage, mise en scène e mise en page*³³) e de seus “espaços específicos”: a vinheta e seu quadro, a página e o balão.

3.4.1 A vinheta

Groensteen (1999, p.32) inicia sua análise pela dimensão espacial das HQ, afirmando como **elemento mínimo de significação**, a **vinheta**, isto é, “une portion de espace entourée par du blanc et clôturée par un cadre qui assure son intégrité.”

Não sem motivo, Groensteen (1999) atribui à vinheta tamanha importância. Na verdade, o tipo de narrativa que a HQ põe em jogo, obriga-a a distribuir seu relato em parcelas separadas. Estas parcelas, “pedaços” na página, representam, de fato, não apenas divisões espaciais, mas também significativas; pois cada vinheta acrescenta sua colaboração de sentido ao todo; e temporais, já que cada qual encerra em si um momento da progressão temporal narrativa. Estabelecer um relato em HQ, então, é antes de tudo dispor de **elementos mínimos** que articulam estes três níveis: **espaço, tempo, significado**.

No mais, por estar enquadrada³⁴ e separada por espaços em branco, a vinheta tem a propriedade de fazer com que o leitor perceba que está diante de uma profusão de enunciados separados que, ao se acumularem, constituem um

³³ Optamos por utilizar os termos, tal como Groensteen (1999), em francês, pois assim nos parecem de cunho mais técnico. Seus correspondentes em português seriam respectivamente *recorte, ato de dispor em cena, distribuição na página*. Suas significações específicas neste estudo serão explicitadas adiante.

³⁴ Existem, como ressalta Groensteen (1999), HQ que não possuem quadros, isto é, cujas vinhetas não estão isoladas por traços. No entanto, independentemente da presença ou ausência do quadro, o leitor as vê isoladas umas das outras.

conjunto narrativo. Note-se que, neste ponto, a vinheta se distancia da cena cinematográfica, pois no cinema o espectador não percebe normalmente as cenas como unidades separadas, mas se dá conta apenas da continuidade narrativa. Na narrativa das HQ, portanto, as vinhetas se apresentam como fragmentos solidários de uma forma global.

3.4.2 *Découpage*³⁵: organizando vinhetas enquanto *matéria enunçiável*

Se, de fato, pode-se comparar vinhetas a enunciados, é porque enunciar o que se passa na vinheta, é dizer o que acontece no momento específico do fluxo narrativo que ela apresenta. É neste sentido, portanto, que Groensteen (1999) afirma a vinheta, e mais ainda, a linguagem das HQ como *matéria enunçiável*.

No mais, se, como afirma Groensteen (1999, p. 167), “il faut concevoir l’écrit d’une bande dessinée comme l’adaptation d’un projet narratif aux ressources et aux exigences particulières du médium”, então o primeiro agente deste processo é, portanto, a **découpage**, ou seja, a **seleção** tanto **dos momentos** que irão compor a narrativa, quanto **da ordem seqüencial** em que serão dispostos os enunciados [as vinhetas] no relato. Assim, é a **découpage** que transforma o discurso em uma sucessão de unidades, determinando os instantes da progressão narrativa que serão mostrados. Essa determinação, segundo Groensteen (1999), não é neutra: ao realizar enquadramentos seletivos de situações do fluxo narrativo, ela inclui informações pertinentes, rejeita outras, determinando, assim, de saída, sob que pontos de vista parciais a narrativa será apresentada.

Além disso, há outra determinação da alçada da **découpage** que não é neutra. Distribuir as informações do relato, não é apenas decidir quantas e quais vinhetas irão compô-lo, mas também em que ordem e de que forma. Assim, é esta operação que **estabelece** primordialmente através de que **códigos** - visual ou lingüístico - as informações e os significados serão veiculados na narrativa. É da alçada da **découpage**, portanto, determinar a forma sob a qual estes dois códigos interagem.

³⁵ Optamos por utilizar o termo, tal como Groensteen (1999) em francês, pois nos parece de cunho mais técnico que seu correspondente em português, a saber, *recorte*.

No mais, se a **vinheta** é uma **representação espacial, de dimensão temporal e significativa**, organizá-las seqüencialmente é promover encadeamentos de modo a conferir à narrativa coerência e coesão. Assim, no trecho de *Le Réveillon de Guiguitte* reproduzido anteriormente (p. 72), não é apenas o conteúdo das vinhetas que permite que o leitor infira os “intervalos em branco” entre as vinhetas 1 e 2; 3 e 4. Se mudada a seqüência em que se encontram, o sentido “Guiguitte volta para casa” se perderia. Segundo Groensteen (1999, p. 133, 134) “Le <<blanc>> entre deux vignettes (...) est le lieu d’une articulation idéelle, d’une conversion logique, celle d’une suite d’*énonçables* en un *énoncé* unique et cohérent (les vignettes)” (grifos do autor). Com efeito, organizar um relato em HQ não é apenas determinar que informações, dadas pelas vinhetas efetivamente representadas, participarão dele, mas é também articulá-las entre si, dispondo-as em seqüência, de maneira a constituir uma narrativa coerente e consistente. Desse modo, a operação de **découpage** não determina a vinheta apenas pelo que apresenta nela mesma, mas pelas vinhetas que a precedem e que a seguem.

Assim, o caráter narrativo das HQ, a coerência e coesão de seu relato, é assegurado por uma série de fatores concorrentes: pela **seleção e articulação seqüencial** dos diversos recortes temporais do fluxo narrativo, campo da **découpage**; pela maneira como esses recortes são representados no interior da vinheta (campo da **découpage** e da **mise en scène**); e pela distribuição destes na página (campo da **mise en page**). Se as vinhetas são recortes temporais do fluxo narrativo, o que garante a **propriedade narrativa das HQ** - isto é, a transformação dos actantes em uma sucessão temporal - é a **seleção das vinhetas e da seqüência** em que são dispostas (**découpage**); seus **conteúdos** (**mise en scène**); e, finalmente, a **distribuição** delas na página (**mise en page**).

3.4.3 *Mise en scène*³⁶: operando vinhetas enquanto *matéria descriptível*.

Se, como afirmamos no início, a HQ é uma espécie narrativa com habilidades próprias, isto equivale a dizer que o relato que desenvolve assegura

³⁶ Optamos por não traduzir o termo, visto que é bem conhecido. O termo tem origem no teatro, mas seu uso se estende também ao cinema, à televisão e à HQ. Por *mise en scène* entende-se o ato de dispor os mais diversos elementos (personagens e cenário) em cena.

a transformação de seus actantes em uma sucessão temporal, sem, no entanto, igualar-se estruturalmente ao relato posto em jogo pelo romance.

Assim, é preciso notar que diferentemente do romance, as HQ atribuem pouco texto à VN. Em *Les Frustrés*, particularmente, não há nenhum texto atribuído a essa voz. Desse modo, nas HQ, e especialmente em ***Les Frustrés***, a **apresentação descritiva** dos personagens, do ambiente em que se encontram e dos objetos que fazem parte da narrativa, é dada pelas **imagens**.

Como ressalta Groensteen (1999), a descrição é parte importante do texto literário e um dos meios de amplificação e de insistência sobre certos personagens, lugares e objetos. Segundo o autor, a descrição das HQ, dada pelas imagens, não tem a mesma propriedade dos textos literários: a de enfatizar uns elementos em detrimento de outros, dependendo dos atributos quantitativos (comprimento da descrição) e qualitativos (atributos associados ao descrito). Na verdade, para Groensteen (1999 p. 145), uma imagem não é descritiva no sentido técnico do termo, pois “si elle nous montre les parties constitutives d’un objet quelconque, ainsi que les propriétés de ces parties (forme, matière, couleur, etc.), ces précisions ne se rajoutent pas à la présentation de cet objet, elles lui sont consubstanciellles.” Dessa forma, na opinião do autor, a presença dessas “precisões” na imagem não lhe atribui uma *intenção descritiva* e as HQ, para ele, não são, portanto, um material descritivo, mas *descriptível*, no sentido de que sempre pode ser descrito pelo leitor.

Ora, a discussão da *intenção descritiva* da imagem - assim como a discussão da intenção de um autor quando da elaboração de uma espécie narrativa qualquer - está fora de questão em um estudo que se filie a AD, visto que na concepção desta vertente teórica, a noção de intenção e, mais ainda, de autoria de um discurso, é posta em cheque. Assim, o que interessa aqui não é discutir se há ou não intenção descritiva nas imagens das HQ, mas antes assinalar que grande número de informações contextuais – dadas no romance pela descrição - é dado, nas HQ, pelas imagens que se encontram no interior das vinhetas. Para este estudo, portanto - assim como para outros autores da

atualidade dedicados ao estudo das imagens³⁷ - as **imagens** são **descritivas** e, enquanto descrição, são formadoras de sentido em *Les Frustrés*.

No mais, se a descrição dos textos literários, como afirma Groensteen (1999), enfatiza personagens, ambientes, paisagens, tanto pelo comprimento quanto pelos atributos dessa descrição - a **HQ** sempre pode contar com a **repetição** e com um **modo qualitativo de mostrar** os diversos elementos que compõem seu relato para enfatizá-los. Se falamos, por exemplo, em antropocentrismo nas HQ de *Les Frustrés*, é porque não só seus personagens centrais se repetem (o que equivaleria ao comprimento da descrição), como são mostrados como elementos centrais da ação (características da descrição). Dessa forma, a descrição proposta pelas **HQ** tem, assim como o texto literário, a propriedade de **enfatizar elementos na narrativa**; apenas a forma de enfatizá-los **difere** da dos **romances**, pois, como **espécie narrativa específica**, a HQ dispõe de “compétences propres” (Groensteen, 1999, p. 10).

Groensteen (1999, p. 147) salienta ainda que o caráter descritivo das imagens das HQ demanda do leitor uma mudança no modo de leitura. Para o autor, ler uma HQ é, em primeira instância, apegar-se prioritariamente à compreensão da cadeia de eventos que a narrativa propõe, realizando, portanto, uma leitura na procura do(s) sentido(s). Para se apreender o caráter descritivo da linguagem das HQ, segundo ele, seria preciso passar para um nível de contemplação das imagens. Discordamos em parte da afirmação do autor. De fato, parece verdade que o leitor busca primordialmente os significados do texto, e, no caso das narrativas, a compreensão da cadeia de eventos que apresenta. Porém, se as HQ são, como ele (1999) afirma, um sistema complexo de significação, não se pode dizer, então, que as **informações contextuais** dadas pelo **interior das vinhetas** não participam, concomitantemente, da formação do(s) significado(s) que estabelece, e não são necessárias, portanto, à sua compreensão.

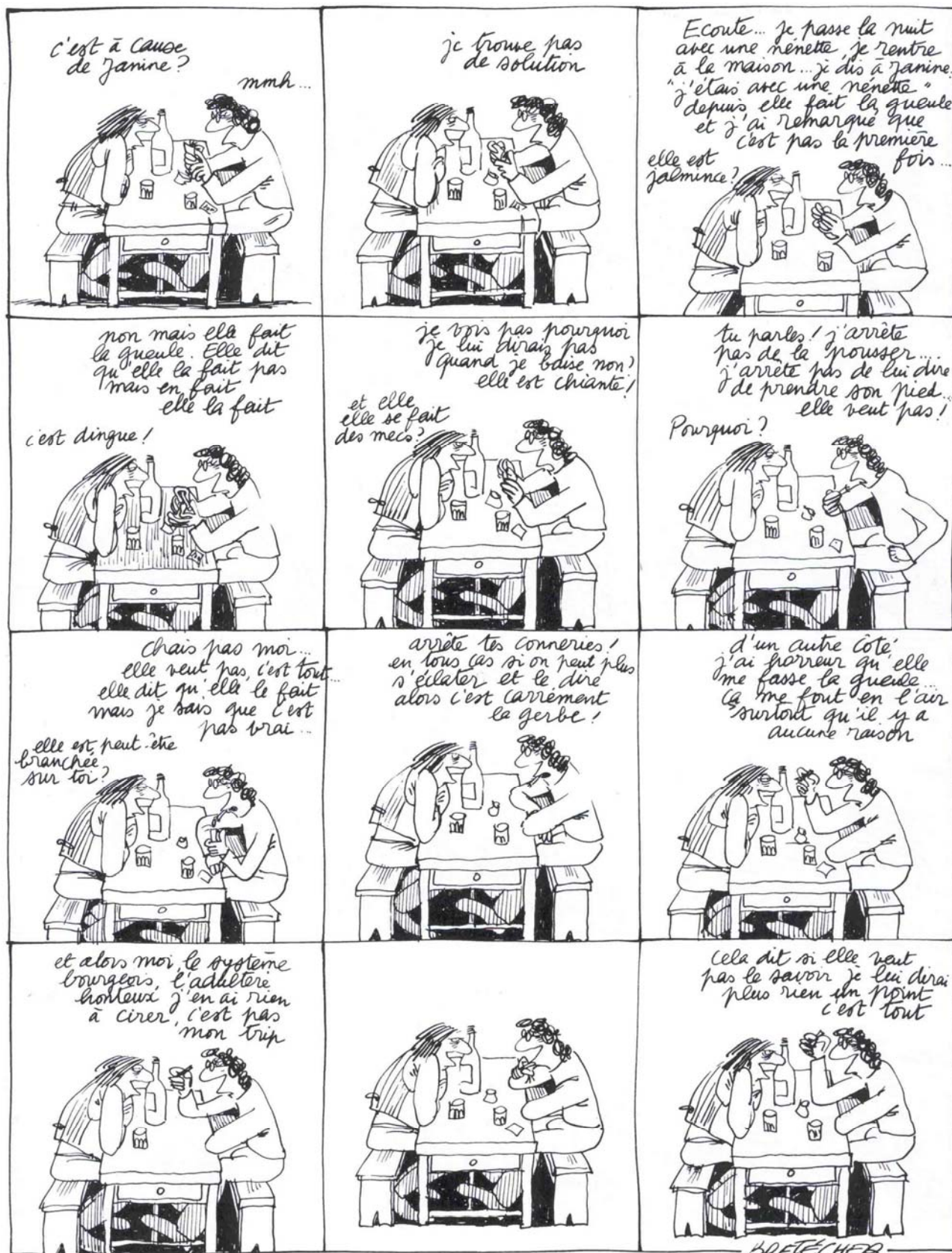
Prova disto são as próprias HQ de nosso *corpus*. Como vimos, em *Les Frustrés*, todo **um conjunto de informações visuais descritivas**, ou seja, de descrições dadas pelas imagens, concorre para **a formação do sentido**

³⁷ Entre eles Eco (1992) e Joly (2004).

“sujeito determinado em crise”: o gestual de seus personagens (modo como senta, como deita); a maneira como se vestem; suas expressões faciais, o lugar onde se encontram, suas falas, etc. Se não apreendermos estes elementos enquanto descrição do personagem (o vestuário, a aparência, etc.), como reconhecer este sujeito? Além disso, além da **caracterização dos personagens**, há, no relato das HQ, **informações contextuais** dadas pela descrição que são **indispensáveis à sua compreensão**. Observe-se, por exemplo, a HQ *F comme Homme*³⁸ reproduzida a seguir.

³⁸ *Les Frustrés 3* (2001, p. 29).

F COMME HOMME



A mesa e os objetos sobre ela denotam que se trata de uma conversa de bar. A compreensão da cadeia de eventos da narrativa passa, portanto, pela descrição do local onde os personagens se encontram. Por outro lado - e neste ponto concordamos com o autor - alguns elementos são menos determinantes enquanto matéria descritiva do que outros, visto que trazem informações contextuais menos vitais à compreensão da narrativa. Estas informações menos importantes à narrativa demandam para sua percepção uma leitura mais “contemplativa” como quer Groensteen (1999). A título de exemplo, observe-se ainda *F comme Homme*. A duração da conversa razoavelmente longa de seus protagonistas, é dada pela presença de mais ou menos bebidas na mesa, ou ainda pelo cinzeiro que aparece e desaparece de sobre a mesa.

Assim, a **descrição** dos personagens, lugares, objetos, em *Les Frustrés*, é determinada pela **disposição das imagens no interior da vinheta** e, salvo exceções, **ativamente significativa**. Embora a **découpage** interfira em certo grau na disposição dos elementos no interior das vinhetas, a “encenação” do enunciado em questão é comandada mais diretamente pela **mise en scène**. Segundo Groensteen (1999, p. 142) “la mise en scène donc, organise les différents paramètres de l’image (cadrage, choix d’un angle de vue, composition, <<jeu>> des personnages, éclairage, etc.) (grifos do autor)”. É a **mise en scène**, portanto, que **governa** mais de perto a **matéria descritível das vinhetas**, trabalhando tanto com as propriedades mais especificamente objetivas de seus elementos (cores, tipos de vestimentas), quanto com propriedades de cunho mais subjetivo, e, não por isso, menos significativas (personagem em *close* ou não, ângulo de visão frontal ou lateral, etc.).

No mais, é também no nível da **mise en scène** que se opera, assim como na **découpage**, a simplificação sinédoque apresentada em *Les Frustrés*: tudo o que não precisa ser representado ou repetido, é excluído desta unidade mínima. Da mesma forma, é também no interior da vinheta que as páginas de Bretécher atribuem a seus personagens papel de protagonistas, relegando ao cenário o menor *status* possível, que, como visto, é identificável somente e quando ele se faz necessário à compreensão da narrativa.

Evidentemente a **mise en scène** não é independente da **découpage** - uma e outra operação determinam a natureza do relato - mas ela se inscreve em

um segundo momento de criação da HQ. Prova disto é que, quando o roteirista e o ilustrador de uma HQ não são os mesmos, o trabalho é em equipe, mas a ilustração da HQ propriamente dita parte do roteiro, já anteriormente definido pela **découpage**. Assim, pode-se dizer que a **mise en scène** atua no **seio da vinheta**, determinando-lhe mais precisamente seu **conteúdo**, trabalhando mais especificamente com sua **matéria descritível**. A **découpage**, por sua vez, **distribui** a narrativa entre as vinhetas, cuidando da **matéria enunciável** propriamente dita e da **articulação** entre elas. Ambos os procedimentos são interdependentes, pois ambos encontram-se submetidos a um mesmo projeto narrativo, restringindo-se, portanto, a obrigatoriedade de atribuir-lhe consistência e unidade.

Ambas as operações, no entanto, relacionam-se com um terceiro procedimento técnico: o da **mise en page**³⁹. Como as **vinhetas** são parcelas **espaciais** (visto que dividem o relato no espaço da página), **temporais** (segmentos do fluxo narrativo) e **significativas** (uma parcela dos sentidos da narrativa), esta terceira operação se obriga, assim como as duas primeiras, a operar as vinhetas enquanto articulação destas três dimensões.

3.4.4 *Mise en page*: atribuindo a vinhetas *matéria interpretável*

É da alçada da **mise en page** reger a **integração**, no **espaço da página**, de **todos os elementos** que compõem a **HQ**: forma e cor dos quadros, formato e lugar do título, forma, tamanho e sítio⁴⁰ das vinhetas na página. É importante ressaltar que a **mise en page** é normalmente o último processo técnico que se estabelece na elaboração de HQ. Assim, nas palavras de Groensteen (1999, p. 107-108) “la mise en page s’élabore généralement à partir d’un contenu sémantiquement déterminé, dont le découpage a déjà assuré la discrétisation en énoncés successifs appelés à devenir autant de vignettes” e, adição nossa, cuja **mise en scène** determinou mais detalhadamente seus conteúdos. Assim, a

³⁹ Optamos por manter o termo em francês, para realçar seu viés técnico. No entanto, poderíamos falar também em distribuição na página.

⁴⁰ Consideramos aqui o termo *sítio* como sendo o lugar da vinheta na sequência do relato. Este termo, como veremos adiante, difere do de *lugar*.

mise en page não opera sobre vinhetas vazias, e também não opera sobre uma seqüência narrativa indeterminada: ela é, de fato, responsável pela distribuição na página de uma narrativa já estruturalmente definida.

Afirmar, todavia, que a seqüência narrativa já lhe é determinada *a priori*, não é o mesmo que dizer que a ***mise en page*** não possui a faculdade de atribuir, acentuar e concorrer com os sentidos do relato. Assim como as outras operações [*découpage* e *mise en scène*], “elle est un instrument à service d’un projet artistique global, le plus souvent subordonné à une visée narrative, ou, à tout le moins, discursive” GROENSTEEN (1999, p. 107). Com efeito, há entre estas três operações, um processo dialético onde as três instâncias se determinam mutuamente, pois as três concorrem para a elaboração de uma mesma narrativa.















Assim, uma das importantes atribuições da ***mise en page*** diz respeito ao **sítio** da vinheta que determina o lugar que a vinheta ocupa no espaço da página, levando em conta que sua posição na página estabelece também seu *protocolo e status de leitura*. Com efeito, a distribuição das vinhetas na página corresponde à disposição dos momentos da narrativa em uma “linha do tempo”. Essa equivalência espaço-tempo direciona a leitura das HQ: da esquerda para a direita, de cima para baixo. No caso de grande parte das HQ de *Les Frustrés*, por exemplo, que ocupam o espaço de uma página, a vinheta superior esquerda equivale ao primeiro momento da narrativa; a inferior direita, a seu momento final. No entanto, como ressalta Groensteen (1999), há **posições privilegiadas** na leitura das HQ: **superior esquerda, central e inferior direita**. Este fato não é ignorado pela ***mise en page*** de *Les Frustrés*.

Expliquemos melhor: a elaboração da intriga das HQ de *Les Frustrés* se dá de tal modo que, a partir de uma problemática ou obstáculo, seus personagens são levados a revelar-se, ainda que a despeito de suas intenções. Como grande parte das narrativas de *Les Frustrés* ocupa o espaço de uma página, é majoritariamente na vinheta **inferior direita** (a última vinheta da narrativa) que ocorre o **desvelamento máximo** de seus personagens, principalmente se comparada à primeira vinheta da narrativa [**superior esquerda**], sítio onde se dá, normalmente, a **apresentação** dos personagens e

da situação narrativa. Observe-se, por exemplo, a HQ *Petites Annonces*⁴¹, reproduzida a seguir:

⁴¹ *Les Frustrés* 3 (2001, p. 63).

PETITES ANNONCES

	<p>H. quarantaine, ayant vécu, desirerait renc. J.F. très belle, autonome, max. 25 ans, pour vivre encore</p> 		
<p>mei fort et doux bourgeois. bohème de gauche, rech. J.F. très belle, fine, cult, pas réac. bonne rit. max. 25 ans, pour assumer bonheur d'élite</p> 		<p>intellectuel anar, très belle rit. en analyse, fon Barthes, Glucksmann, Foucault. ch. muse superbe, rare, analysée, rit. équiv. max 25 a. pour associer créativité et échanger délirés.</p> 	
<p>tu es une nana douce de cœur. hardie du cerveau. jeune, belle, intell. friquée, max. 25 a. aimerais-tu investir dans businessman haut niveau cult. idées à gauche, viril et personnellement féministe pour dialogue conjurique ou plus.</p> 	<p>Grand loup viril grave et rieur, rech. pagnelle de charme max. 25 a. pour festin érotique</p> 	<p>chêne quarantenaire rude écorce, cœur tendre plein de sève ombragerait fleur sauvage raviss. indép. max 25 ans. en vue échange pollen</p> 	<p>quelle douce brise max 25 ans. aidera un albatros à terre à reprendre son vol?</p> 
<p>Alisé à bout de souffle cherche savane perdue max. 25 a. pour conjuguer effluves tropicaux</p> 		<p>Cadre coincé ch. J.F. bandante max 25 a. pour bist. sans salades.</p>  <p>BRETECHER</p>	

Na vinheta 1 (superior esquerda), apresenta-se o personagem x que ao longo da narrativa vai desvelando-se em um personagem y. É exatamente a partir do meio da narrativa (a partir da 8ª vinheta) que o desvelamento do personagem passa a operar-se. É a última vinheta, no entanto, que representa seu desvelamento completo. **A primeira** (superior esquerda), **o centro**, **a última** (inferior direita): este procedimento de realçar determinados sentidos pela sua posição na página, é da alçada da ***mise en page*** e se repete em muitas HQ de nosso *corpus*.

No mais, é importante ressaltar que a leitura das HQ é direcionada, vetorizada da esquerda para a direita e de cima para baixo, mas sua compreensão não. Como visto em *Petites Annonces*, a compreensão dos sentidos de uma HQ depende da relação que se estabelece entre vinhetas, por vezes, relativamente distantes. É neste sentido que Groensteen (1999) sustenta que a *matéria interpretável* das vinhetas e da linguagem das HQ é mais diretamente subordinada à ***mise en page***, pois é ela que, **atribuindo às vinhetas sítios que evidenciam efeitos de sentido na narrativa**, estabelece ligações de sentido entre vinhetas distantes. No dito de Groensteen (1999, p. 174, 175),

“...un récit se développe dans la durée de façon linéaire et irréversible. Inhérente à toute narration, cette progression se trouve renforcée par le support imprimé, la <<mise en livre>> de la bande dessinée. (...) Cette disposition se trouve toutefois combattue, et dans une certaine mesure neutralisée, par les propriétés que nous avons reconnues aux vignettes. Le réseau qu’elles forment est, certes, un réseau orienté, puisqu’il est traversé par l’instance du récit, mais il existe aussi sur un mode déchronologisé, celui de la collection, de l’étalement panoptique et de la coexistence, ménageant la possibilité de relations translinéaires et de parcours plurivectoriels.” (grifo do autor)

Desse modo, para o autor, a *matéria interpretável* das HQ, assim como a do romance, exige do leitor, para além da leitura seqüencial do relato, uma interpretação ao mesmo tempo retroativa e projetada para frente, ligando momentos e episódios da narrativa por **relações de sentido que não obedecem exclusivamente à seqüência linear** de sua superfície estrutural. Com efeito, a interpretação de um texto, ou melhor, as interpretações que podem ser atribuídas a um texto qualquer, estão para além da seqüência linear que letras, palavras ou vinhetas configuram superficialmente. A atribuição de sentidos inerente ao processo de leitura – seja de textos, romances, imagens ou HQ – passa pela formulação de hipóteses, associações de informações presentes ou

fazendo parte do conhecimento do leitor, inferências e projeções que nada tem de linear.

Assim, como ressalta Groensteen (1999), em uma HQ, cada vinheta é dotada de coordenadas espaço-temporais. A tessitura, todavia, mais diretamente determinada pela ***mise en page***, sobredetermina a vinheta, dotando-a de coordenadas “de sentido”, e indicando seu pertencimento a uma rede de significação. Nas palavras do autor (1999, p. 175), “lorsqu’elle [a vinheta] s’articule à quelques-unes de ses semblables par une relation qui ressortit du tressage, la vignette s’enrichit de résonances qui ont pour effet de transcender la fonctionnalité du site qu’elle occupe, pour lui conférer la qualité de lieu. (...) Un lieu est donc un site activé, surdéterminé, un site où une série [rede de significação] croise (ou se superpose à) une séquence.” Um **lugar** não é, portanto, um espaço físico e temporal como o sítio, mas um **espaço virtual e ficcional**. Segundo Groensteen (1999) ainda, alguns sítios privilegiados são naturalmente mais predispostos a tornarem-se lugares; sobretudo, como visto, os que correspondem ao início e ao final da narrativa. Em *Petites Annonces*, por exemplo, pode-se dizer que a última possui indubitavelmente o *status* de lugar, pois se liga antagonicamente a algumas vinhetas que lhe antecedem (de 8 a 12), e estabelece uma retomada circular da primeira, visto que aquilo que o protagonista diz de si na última vinheta se opõe ao que, de fato, ele parecia ser de início (vinheta 1).

Além disso, outra atribuição da ***mise en page*** é a de estabelecer a **forma e proporção da vinheta** em relação às outras. Para tanto, a ***mise en page*** opera sobre os **quadros**, isto é, sobre os traços que fecham a vinheta, separando-a das outras e determinando-lhe a forma e o tamanho. Como ressalta Groensteen (1999), o *esquadrinhamento* da página, ou seja, a sua divisão em quadros que se constituirão em vinhetas, participa da **tessitura da narrativa** de duas maneiras: atribuindo uma **aparência global à página** e estabelecendo um **ritmo à narrativa**.

Segundo Groensteen (1999) ainda, há um número quase ilimitado de ***mises en page***, se consideradas todas as produções de HQ no mundo.

Trabalhando sobre a tipologia de Benoît Peeters⁴², o autor estabelece uma classificação que obedece a dois critérios que se entrecruzam: o da forma e tamanho dos quadros - que determinam se a ***mise en page*** é regular ou irregular; e o da aparência estética – que define se ela é discreta ou ostentatória. Segundo a classificação do autor, pode-se afirmar que a ***mise en page*** majoritariamente estabelecida em ***Les Frustrés*** é a **regular**, isto é, cujos quadros apresentam tamanho e formas constantes, e **discreta**, ou seja, não privilegia a aparência estética, mas dá primazia a narrativa.

A escolha de determinado tipo de ***mise en page***, atribui à narrativa determinados efeitos de sentido. O primeiro diz respeito ao ritmo da narrativa. Com efeito, ao analisar as funções do quadro, Groensteen (1999) salienta que **enquadrar um relato** em porções temporais e significativas, é **dotar-lhe** também de um **ritmo de leitura**. No dito do autor (1999, p. 55), “découper un texte, c’est le scander.” Desse modo, quando a ***mise en page*** de uma HQ é **regular**, “la lecture obéit à um rythme naturel, une respiration suscitée par son dispositif d’énonciation discret, étagé et tabulaire” GROENSTEEN (1999, p. 72,73). Há, no entanto, algumas raras HQ em ***Les Frustrés*** que apresentam uma disposição irregular dos quadros. Observe-se, por exemplo, a HQ ***Petites Annonces***⁴³, reproduzida acima (p. 89). A primeira e a última tira ou ***strip***⁴⁴ apresentam três vinhetas e, portanto, um ritmo narrativo de três tempos. A segunda e a terceira tira - justamente as que apresentam o deslize do discurso do personagem a um tom fantasista – possuem quatro vinhetas, estabelecendo portanto um novo ritmo, de quatro tempos. A **mudança de ritmo** retoma e reforça, portanto, a **mudança do discurso** do protagonista. A irregularidade da ***mise en page*** de ***Petites Annonces*** está, portanto, a serviço da narrativa.

No mais, sobre os efeitos de sentido que este tipo de ***mise en page*** pode estabelecer, Groensteen (1999, p. 113) salienta que:

“c’est bien le fait de forcer le cadre à observer la plus grande neutralité qui permet d’exhausser d’autres paramètres, dont la visibilité et, partant, l’efficacité seraient considérablement réduites si la mise en page s’abandonnait à d’inutiles fantaisies. Que

⁴² Autor de HQ e de ensaios sobre a espécie. Groensteen (1999) considera-o fundador para a classificação das ***mises en page*** existentes. Sobre a tipologia de Peeters, ver PEETERS, B. Les aventures de la page. In: **Conséquences**, nº 1. Paris: Les Impressions nouvelles, automne 1983, p. 32-44.

⁴³ ***Les Frustrés*** 3 (2001, p. 63).

⁴⁴ Definimos como ***tira ou strip*** o conjunto de vinhetas que se encontram na mesma linha horizontal.

l'on observe, par exemple, les jeux de physionomie chez Bretécher: on verra que la valeur différentielle du moindre haussement ou froncement de sourcil est accentuée dès lors qu'aucun autre élément ne varie.”

A mesma opinião é sustentada por Peeters apud Groensteen (1999, p. 113), para quem “des dessinateurs humoristiques comme Schulz, Feiffer, Bretécher, Wolinski ou Copi ont donné des exemples remarquables de séquences où la moindre modification, du fait de la régularité de l'ensemble, prend une valeur considérable, favorisant une véritable entrée dans le dessin.”⁴⁵

Desse modo, a regularidade e a descrição da disposição das vinhetas nas páginas de *Les Frustrés*, estabelecem um ritmo cadenciado ao *corpus* ao mesmo tempo em que criam uma **solução estética** que **favorece e ressalta a narrativa**, os **personagens**, suas **expressões** e **ações**. Entre estas ações, as mais predominantes são as **trocas verbais**. A **mise en page regular** de *Les Frustrés*, portanto, **favorece as falas** de seus personagens, salientando suas falas e seus **discursos**. O código lingüístico, **o texto**, ocupa assim, em nosso corpus, espaço **preponderante**. É deste meio de representação (o lingüístico) e de seu modo de interação com o elemento visual e espacial das HQ, que passamos a nos ocupar agora.

3.5 PAPEL E ATRIBUIÇÕES DO TEXTO EM *LES FRUSTRÉS*

Groensteen (1999) insiste na **predominância do elemento visual na elaboração da narrativa das HQ**. Segundo ele, há HQ mudas (sem texto) enquanto que não se pode falar de HQ compostas apenas de textos, que dispensariam, portanto, os elementos visuais (quadro, vinheta, imagens). Ao defender assim, a primazia do imagético sobre o elemento lingüístico, o autor (1999, p. 8) nota que “uma tradição logocentrada milenar nos levou a conceber uma relação de soberaneidade do verbo sobre a imagem.”⁴⁶ Com efeito, apesar

⁴⁵ Case, *Planche, Récit* (1991, p. 38).

⁴⁶ O objetivo deste capítulo é tão somente fazer a análise estrutural das HQ de *Les Frustrés*. A título de ilustração, no entanto, é útil que se diga que há uma discussão de base entre os estudos que se filiam a Lingüística e a Semiologia. Há autores como Saussure, por exemplo, que postulam que a Lingüística – ciência dedicada ao estudo da língua enquanto sistema autônomo e estável – está subordinada à Semiologia – ciência que estuda a vida dos signos no seio da vida social. Para outros, como R. Barthes, no entanto, não existe sistema de significação (imagem incluída) que não passe pelo sistema lingüístico. Nesta segunda concepção, portanto, a Semiologia é uma parte da Lingüística, e estaria subordinada a ela.

da resistência inicial de análises filiadas à Lingüística face ao papel não preponderante da linguagem assumido por Groensteen (1999), há que se admitir que a narrativa das HQ é, como visto, ditada antes de tudo pelo gerenciamento da dimensão espacial e visual.

Na verdade, o elemento lingüístico das HQ está mais próximo do cinema do que da literatura, pois, se comparados ao relato literário, as HQ e o cinema traduzem em imagem grande parte do que a literatura expressa através do código lingüístico. Com efeito, **a palavra** no cinema, e sobretudo nas **HQ**, pertence à **fala oral dos personagens**, enquanto que a caracterização da situação narrativa, do lugar onde se passa a ação, a contextualização do relato, a caracterização e descrição dos actantes fica a cargo do elemento imagético. Cinema e HQ trariam em imagens, a grosso modo⁴⁷, além das ações dos personagens, as funções normalmente atribuídas ao narrador na literatura (apresentação, descrição e mesmo comentários ou juízos de valor). Com efeito, ao discorrer acima sobre as operações de gerenciamento espaciais-temporais-significativas, comentamos sobre os três níveis das dimensões espaciais das HQ (descritível, enunciável, interpretável), que recobririam, de fato, as funções atribuídas ao narrador. É nesse sentido que Hergé⁴⁸ declara em 1942: “Je considère mes histoires comme des films. Donc, pas de narration, pas de description. Toute l’importance, je la donne à l’image, mais il s’agit naturellement de films sonores et parlants 100%, les paroles sortent graphiquement de la bouche des personnages. ”⁴⁹

Assim, excetuando-se os poucos **textos atribuídos** a um narrador [aqui **VN**] que praticamente **inexistem em *Les Frustrés***, o elemento lingüístico das HQ corresponde, exclusivamente, às trocas verbais ou falas dos personagens. É importante observar, entretanto, que em muitas das HQ de nosso *corpus* as trocas verbais são a única ação praticada pelos personagens, constituindo-se

Sobre esse assunto ver JOLY, M. **L’image et les signes**. Approche sémiologique de l’image fixe. Tours:Nathan, 2004. Barthes, R, Rhétorique de l’image. In : **Communications** n.4, Recherches sémiologiques, Seuil, 1964.

⁴⁷ Note-se que a expressão *a grosso modo* nos isenta de analisar todos os filmes ou narrativas textuais existentes. Basta pensar no cinema mudo para perceber que nem todas as funções do “narrador literário” são dadas pelas imagens.

⁴⁸ Autor de *Astérix e Obélix*.

⁴⁹ Hergé, citado por Groensteen (1999, p. 151). Entrevista de Hergé para a Radio-Bruxelles em 4 de março de 1942.

assim como importante parte integrante da trama. A aparente “inatividade” dos personagens, no entanto, não é o único fator que salienta a importância do texto na narrativa. Nesse ponto, temos que nos alinhar a Groensteen (1999), pois se o elemento textual participa em grande medida da narrativa de *Les Frustrés*, é porque o gerenciamento de seus elementos visuais assim o permite.

Dessa forma, tanto a **découpage** (que determina de saída o que será dito e o que será mostrado), quanto a **mise en scène** (que a divisão do interior das vinhetas entre lingüístico e imagético) e a **mise en page** (que determina a aparência final da página, incluindo os sítios das vinhetas “mudas” e “falantes”) ressaltam como veremos o valor do elemento lingüístico na narrativa de *Les Frustrés*.

3.5.1 Algumas funções ⁵⁰ do elemento lingüístico: gerenciamento da interação imagem – linguagem

Como visto, é a **découpage** que escolhe e determina a seqüência das vinhetas que vão compor a narrativa e, ao decidir que momentos da narrativa seguirão outros, não se isenta de atribuir-lhe, desde o início, uma certa forma de exposição: número de personagens, se agem ou permanecem estáticos, se falam ou permanecem mudos. Dito de outra forma, ao determinar qual será a matéria enunciável da vinheta, a **découpage** estabelece também de que maneira esta matéria irá traduzir-se, envolvendo, neste processo, a **partilha** de informações entre o **elemento visual e o lingüístico**. Esta determinação acarreta, evidentemente certos efeitos de sentido e atribui ao elemento lingüístico das HQ, a função que Groensteen (1999) denomina de **função de dramatização**, ou seja, a de somar os enunciados verbais à dramatização da situação narrativa.

Além disso, alternar, na narrativa, vinhetas mudas e vinhetas falantes, imprime um **ritmo** cadenciado de leitura, proporcionando ao leitor mais ou menos tempo de observação para cada vinheta. Neste sentido, quadro e balão; imagem e texto se aproximam. Segundo Groensteen (1999), o quadro

⁵⁰ As funções do elemento lingüístico aqui mencionadas são tão somente as que podem assumir em relação ao elemento icônico. Estamos aqui, portanto, nos referindo apenas às funções do código lingüístico quando em interação com a imagem, campo de estudo da Semiologia.

desempenha um papel comparável ao da pontuação no texto, isto é, separa os segmentos mínimos pertinentes à narrativa, conferindo a HQ ritmo de leitura cadenciado. Da mesma forma, os balões (no caso de *Les Frustrés*, os textos) também cadenciam a narrativa, pois a presença do texto demanda do leitor, segundo Groensteen (1999), um tempo maior de leitura do que a simples imagem. Com efeito, segundo Baetens e Lefèvre apud Groensteen (1999, p. 157), “la BD joue de l’écart temporel entre la perception de l’image, qui est presque globale et quasi simultannée, et le parcours des signes verbaux, plus lent et en tout cas plus graduel.”

Determinar, assim, que informações serão veiculadas pelo texto e pela imagem, é imprimir um ritmo à narrativa. Essa determinação é, como dissemos, atribuição da **découpage**, porém a **função rítmica** do texto na narrativa não é ignorada pela **mise en page**. Observe-se, por exemplo, a HQ *Petites Annonces*, reproduzida acima. Ela apresenta um ritmo dado pela distribuição dos quadros na página (3 – 4 – 4 – 3). Sobre este ritmo, opera o texto, imprimindo uma sobre-cadência: vinhetas mudas, mais rápidas (doravante **R**); falantes, mais lentas (doravante **L**). A estrutura rítmica, portanto, da HQ configura-se da seguinte forma:

R		L		R	
L		R		L	R
L		L		L	L
L		R		L	

Note-se que as duas tiras centrais, o meio da narrativa e justamente as que marcam uma mudança no discurso do protagonista, apresentam, como dito, uma mudança de tempo (de 3 para 4). No entanto, o tom idílico ligado a fantasias sexuais não ocorre bruscamente: ele começa no início da segunda tira (vinheta 4), mas atinge seu ápice a partir do início da terceira tira (vinheta 8),

justamente onde a narrativa se faz mais lenta pela presença do texto. No mais, constata-se que a primeira e a última tira, cujo tempo é igual (3), se opõem quanto ao ritmo dado pelo texto: a primeira tira apresentando personagem, situação e problemática, a última narrando sua solução e fechamento. Da mesma forma a primeira e a última vinheta, cujas relações significativas são opostas, se opõem também no ritmo dado pelo texto: rápida e lenta, muda e falante.

Existem, portanto, em *Petites Annonces*, dois ritmos se sobrepondo, um dado pelos quadros, outro pelo texto ou sua ausência. A determinação de ambos é da alçada da **découpage** e da **mise en page** e ambos retomam, reforçam e se complementam na formação dos mesmos sentidos. Todavia, nem todas as HQ de *Les Frustrés* apresentam o mesmo trabalho refinado sobre o ritmo. Um grande número apresenta um maior desvelamento do protagonista na última vinheta. Nesses casos, a **découpage** e a **mise en page**, que levam em conta as relações (tanto espaciais quanto de sentido) entre as vinhetas, operam, muitas vezes, alternando o ritmo da última em relação a que lhe antecede, reforçando, assim, seu sentido e o fechamento da narrativa⁵¹.

No mais, sobre a natureza da **palavra das HQ**, Groensteen (1999) salienta que ela apresenta uma **dupla natureza**: ela é **escrita** sobre o papel, mas tem o *status* de **palavra oral**. É nesse sentido que afirma (1999, p. 152-153):

“Telle est l’ambigüité constitutive et irréductible du dialogue de la bande dessinée. Cette ambigüité ouvre carrière à plusieurs options quant à l’écriture du dialogue. Certains scénaristes jouent la carte de l’oralité, multipliant les effets de <<parler naturel>> (élisions, phrases incomplètes ou incorrectes, expressions familières ou triviales, transcription phonétique des accents prêtés aux personnages, etc.).” (grifos do autor).

Com efeito, nas HQ de *Les Frustrés*, o que se encontra normalmente é a **transcrição fonética da fala oral**, incluindo a transcrição do sotaque de seus personagens, pois a linguagem é parte importante da tipificação dos personagens em *Les Frustrés*, participando, ao lado de elementos visuais, de sua rápida identificação, calcando-os, de imediato, em uma classe social, profissão e mesmo grau de formação. Observe-se, por exemplo, as vinhetas

⁵¹ Um bom exemplo do uso desse recurso para realçar o fechamento da narrativa (última vinheta) é a HQ *Apostolat* (*Les Frustrés*, 1987) analisada no capítulo 4.

reproduzidas (3.3) neste estudo, quando explicitamos a forma de tipificação dos personagens de nosso *corpus*. Ao lado dos elementos icônicos, a linguagem dos personagens concorre para uma rápida tipificação. Assim, transcrever foneticamente seus sotaques, atribuir-lhes uma fala que inclui determinados jargões e expressões familiares de um segmento social, é, em *Les Frustrés*, um **recurso importante** para a identificação e “**estereotipização**” de seus **personagens**. Além disso, a transcrição da oralidade de seus personagens atribui a eles e a narrativa um efeito de realismo: “pessoas reais” não falam do modo que escrevem⁵². Com efeito, uma das funções do elemento verbal na narrativa das HQ, apontadas por Groensteen (1999) é a **função realista**. Este é um ponto, diz o autor (1999, p. 151) “que l’on omet généralement de signaler: il y a un effet de réel qui s’attache à l’activité verbale des personnages, par la simple raison que dans la vie, les gens parlent...” Transcrever, portanto, a fala oral de seus personagens, dotando-os de jargões e expressões familiares de determinado segmento social, é dotá-los de uma naturalidade que os aproxima da realidade. Desse modo, lingüístico e imagético concorrem, na tipificação de seus personagens para um mesmo sentido: o de calcar seus personagens em pessoas “reais”, facilmente identificáveis como pertencentes a um determinado segmento social dos anos 70.

Esta *convergência retórica* na formação de seus personagens não é ingênua: a escolha do registro de fala dos personagens e a opção pela sua transcrição fonética (atribuições, mais especificamente, da *découpage*), assim como a escolha de seu gestual e expressão facial (campo da *mise en scène*) se complementam para a construção de um mesmo efeito de sentido. Na verdade, estes elementos ilustram a **função de relais**⁵³ a que Barthes apud Groensteen (1999, p. 153)⁵⁴ faz alusão, quando na análise das funções da mensagem lingüística em relação à mensagem icônica:

“La fonction de relais est plus rare (du moins en ce qui concerne l’image fixe); on la trouve surtout dans les dessins humoristiques et les bandes dessinées. Ici la parole (le plus

⁵² Cf. 32.

⁵³ Termo francês que pode corresponder a revezamento, substituição, amplificação. Nesse caso específico significa complementaridade entre texto e imagem, em mesmo grau de importância, para a formação do(s) mesmo(s) sentido(s). Um bom exemplo da função de relais é a HQ *Apostolat*, analisada no cap. 4.

⁵⁴ Barthes, R., citado por Groensteen (1999, p. 153-154).

Barthes, R. *Rétorique de l’image*. In: **Communications**, n° 4, Paris, Le Seuil, 1964, p. 44.

souvent un morceau de dialogue) et l'image sont dans un rapport complémentaire; les paroles sont alors des fragments d'un syntagme plus général, au même titre que les images, et l'unité du message se fait à un niveau supérieur: celui de l'histoire, de l'anedocte, de la diegèse..."

Assim, tanto a **découpage**, quanto a **mise en scène** operam na narrativa no sentido de calcar seus personagens em “sujeitos reais”. Há que se notar, todavia, que não é apenas na determinação da gestualidade e da expressão facial que a *mise en scène* atua.

No gerenciamento do elemento lingüístico e visual, cabe à **mise en scène** operar sobre o conteúdo das vinhetas, distribuindo seu espaço entre imagem e texto. As **HQ de Les Frustrés**, diferentemente de muitas outras, **não apresentam o balão**, isto é, um traço, normalmente de forma elíptica, que enquadra e delimita o texto dentro da vinheta. Note-se, no entanto, que ao se inscrever no interior da vinheta, o balão atribui à região do texto um espaço bidimensional (comprimento e altura) – enquanto que região da imagem sugere uma tridimensionalidade, por efeito de perspectiva. É nesse sentido que Groensteen (1999, p. 82) afirma que “la cohabitation du dessin et de la bulle génère une tension, puisque l'espace en trois dimensions construit par le dessinateur se trouve contredit par la présence en son sein de cette pièce rapportée, étrangère à l'illusion représentative.” Ora, em *Les Frustrés*, não há balões e a oposição bi e tridimensional se encontra, portanto, diluída.

Além disso, o balão sempre disputa o espaço da vinheta com o elemento visual. Prova disso, é o apagamento do desenho na região sobre a qual se constitui o balão. Nas HQ de *Les Frustrés*, cujas vinhetas não possuem balões, os **domínios do texto e da imagem não estão delimitados**. O verbal se encontra em um espaço “vazio de imagem” na vinheta, desfazendo, portanto, as tensões de profundidade e de disputa de espaço entre a região texto e a região imagem. Nesse ponto, Groensteen (1999, p. 80) se alinha à afirmação de Baetens, J. (1989), afirmando que no caso de ausência de balões, o texto se encontra “dans une zone désémantisée de l'image: à défaut de phylactères dûment encadrés, l'information verbale surgit à un endroit où l'image paraît vide.

Tout conflit de préséance se trouve ainsi évacué (...) La scission du genre en écrit et image n'est [pas] contestée."⁵⁵

Assim, a ***mise en scène***, ao desfazer as tensões que poderiam haver entre os dois códigos que compõem as HQ de *Les Frustrés*, atribui ao **código lingüístico um status considerável na narrativa**. O elemento lingüístico em *Les Frustrés*, de fato, não é um material estranho à dimensão espacial e imagética da narrativa: os dois códigos convergem para a formação dos sentidos.

Com efeito, o estudo da estrutura formal das HQ que compõem *Les Frustrés* apresenta uma ***convergência retórica*** que rege não apenas a interação dos dois códigos que as estruturam, mas todo um conjunto de elementos. Assim, a importância do elemento lingüístico na narrativa, a estereotipização de seus personagens, a simplificação sinédoque que caracterizam as HQ de *Les Frustrés* não são efeito de um só elemento ou de uma só operação. Na verdade, as operações de gerenciamento da dimensão espacial (***découpage***, ***mise en scène***, ***mise en page***) determinam-se mutuamente e operam indissociavelmente sobre os códigos que compõe *Les Frustrés*, na construção do(s) mesmo(s) efeito(s) de sentido(s). É provável, como ressalta Groensteen (1999), que essa ***convergência retórica*** de que falamos caracterize as mais diversas HQ. Em *Les Frustrés*, no entanto, ela assume características próprias que nos interessa ressaltar.

3.6 CONVERGÊNCIA RETÓRICA FORMAL EM *LES FRUSTRÉS*: A CONSTRUÇÃO DO PERSONAGEM-SUJEITO EM CRISE

Temos falado, até aqui, das coerções e características específicas dadas pelo gênero das HQ: propriedades dessa espécie narrativa; signos icônicos e operações técnicas que mobiliza; modo como os dois códigos que a constituem interagem na narrativa. Dada a especificidade dessa narrativa, um levantamento dos principais elementos e procedimentos especialmente significativos em *Les Frustrés*, mostra-se útil aos objetivos deste estudo, visto que a abordagem do

⁵⁵ Baetens, J. *Quand l'abande dessine l'écrit*. In : *M/I/S (Mots, Images, Sons)*, Colloque International de Rouen, 14-17 mars 1989. Collège international de philosophie/ Centre international de recherches en esthétique musicale, p. 173.

corpus proposta aqui, postula uma ligação orgânica entre forma estrutural e significado.

Estabelecer, no entanto, a descrição da estrutura formal de *Les Frustrés*, em poucas linhas, não é tarefa simples. Acreditamos que a apresentação esquemática de suas principais características formais seja importante para a investigação do “como” é expresso esse sujeito em crise. Dado o grande número de fatores envolvidos na tessitura dos significados de *Les Frustrés*, estabelecemos um quadro simplificado que, longe de dar conta de todos os fenômenos existentes, pretende levantar os elementos formais que lhe são mais significativos: **estrutura narrativa, antropocentrismo, tipificação, simplificação sinédoque, expressividade, interação texto/imagem.**

Assim como temos feito até aqui, esses elementos não serão apresentados isoladamente, mas em torno dos **três procedimentos técnicos** determinantes da estrutura da narrativa, tentando salientar de que forma ele operam sobre os elementos acima citados.

	DÉCOUPAGE	MISE EN SCÈNE	MISE EN PAGE
ESTRUTURA NARRATIVA	<ul style="list-style-type: none"> - Constrói a narrativa segundo uma lógica de desvelamento do personagem: apresentação da situação, estabelecimento de uma problemática, revelação do personagem. - Trabalha com o material enunciável das vinhetas, determinando seus sítios segundo os parâmetros de coesão e coerência. - Reparte as informações que cada episódio em matéria visual e lingüística. 	<ul style="list-style-type: none"> - Determina um ângulo de visão (frontal, lateral) de forma a evidenciar a situação narrativa, a problemática e o desvelamento dos personagens. - Elabora a matéria descritiva das vinhetas de forma a servir aos propósitos da narrativa: gestual, facial, falas, próximos da realidade. 	<ul style="list-style-type: none"> - Determina a localização na página dos episódios determinados pela découpage. - Enfatiza a matéria interpretável das vinhetas, ao transformar os sítios favorecidos em lugares, atribuindo-lhes portanto um efeito de sentido amplificado. - Distribui as vinhetas “mudas” e “falantes” no espaço da página, fazendo uso da função rítmica da linguagem.
ANTROPOCENTRISMO	<ul style="list-style-type: none"> - Determina a ação em torno dos personagens. 	<ul style="list-style-type: none"> - Centraliza a vinheta em torno de seus personagens, deixando pouco espaço físico para outros elementos. - Apresenta outros elementos apenas quando necessários: vinhetas em que figuram prioritariamente personagens e suas falas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Separa as vinhetas com apenas um traço, neutralizando o quadro, salientando o conteúdo das vinhetas.
SIMPLIFICAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> - Seleciona episódios verdadeiramente significativos na narrativa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Insere cenário quando e se a situação da narrativa é necessária a sua compreensão. 	

	DÉCOUPAGE	MISE EN SCÈNE	MISE EN PAGE
TIPIFICAÇÃO	<ul style="list-style-type: none"> - Seleciona um sujeito pertencente a um segmento social específico, ou representante de um grupo social como protagonista da narrativa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Determina o vestuário que calca o sujeito rapidamente em um grupo social. - Vestuário aproxima personagem de um sujeito “real”. - Faz uso da função de <i>relais</i> da linguagem ao atribuir aos personagens um vocabulário que, assim como suas roupas, indicam seu pertencimento a um segmento social. - Linguagem também aproxima personagem do “sujeito real”. 	
EXPRESSIVIDADE	<ul style="list-style-type: none"> - Determina que estado de espírito o personagem deve expressar em determinada vinheta. 	<ul style="list-style-type: none"> - Atribui, detalhadamente, o gestual e a expressão facial dos personagens correspondentes ao estado de espírito que a <i>découpage</i> determinou para aquele episódio da narrativa (vinheta). - Constrói gestual e facial próximos dos de “sujeitos reais”. - Dispõe espacialmente os personagens, de modo a atribuir ao leitor um ângulo de visão que acentue a expressividade dos personagens (frontal, lateral). 	<ul style="list-style-type: none"> - Estabelece uma regularidade no conjunto da página que evidencia o mínimo gesto ou expressão de seus personagens.
INTERAÇÃO TEXTO/IMAGEM	<ul style="list-style-type: none"> - Atribui pouca ou nenhuma ação aos personagens além do ato de fala. - Determina um aparente imobilismo aos personagens: não há grandes ações nem deslocamentos, há personagens que falam. 	<ul style="list-style-type: none"> - Acentua a função realista da linguagem ao transcrever foneticamente a fala de seus personagens. - Favorece a função de dramatização da linguagem quando determina a ausência de balões: isto diminui a tensão entre texto e imagem, integrando e dissolvendo a fala dos personagens na narrativa. 	<ul style="list-style-type: none"> - Faz uso da regularidade e da descrição visual na distribuição da página, acentuando tanto os personagens quanto o que dizem.

O quadro acima nos mostra que, se o **sentido** irônico de *Les Frustrés* se fundamenta na **crise de sujeitos específicos**, representados por seus personagens, esse sentido passa por uma **estrutura narrativa** que centra sua ação em torno do personagem (antropocentrismo), desenvolvendo sua problemática sobre seu desvelamento. Esses personagens não representam, no entanto, sujeitos quaisquer, mas sujeitos específicos, pertencentes a segmentos sociais determinados (feministas, *intelligentsia* de esquerda) da Paris dos anos 70. A identificação desses personagens-sujeito se opera tanto através de elementos visuais, quanto textuais, uma vez que suas falas, assim como as roupas e o gestual, as expressões se aproximam das desses sujeitos.

Com efeito, uma confluência de elementos e procedimentos colabora para a construção desse personagem-sujeito e para sua proeminência na narrativa: a ausência de balões, a transcrição fonética de suas falas, o uso de determinado registro de língua em detrimento de outros, o estabelecimento de uma *mise en page* regular e discreta, o trabalho sobre o ritmo dado tanto pelas imagens, quanto pelo texto. Há, desse modo, em *Les Frustrés*, uma estrutura formal, dada pelo gênero específico, onde a **convergência das três operações** técnica (*découpage*, *mise en scène*, *mise en page*) calca seus **personagens no meio social e cultural específico de uma época e em sujeitos pertencentes a determinados segmentos da sociedade parisiense**.

Citando Lukács, Eco (2004, p. 234)⁵⁶, afirma que “un personaje artístico es significativo y típico cuando el autor consigue revelar los múltiples nexos que unen los rasgos individuales de sus héroes con los problemas generales de la época; cuando el personaje vive ante nosotros, los problemas generales de su tiempo, incluso los más abstractos, como problemas individualmente suyos, y que tienen para él una importancia vital.” Esta é, de fato, a característica central dos personagens de *Les Frustrés*: eles representam os problemas de sua década, inclusive e, sobretudo, o mais íntimo, abstrato e subjetivo: o de sua crise de identidade. Com efeito, se os personagens-sujeito de *Les Frustrés* encarnam, de fato, uma crise advinda da rápida transformação dos paradigmas sociais e culturais

⁵⁶ Lukács, G. Die intellektuelle Physiognomie der Künstlerischen Gestalten. In: Probleme des Realismus. Berlin: Aufbau, 1955.

de sua época, eles se configuram na espécie de personagem que Eco (2004, p. 254) denomina **personagens-tipo**, isto é, personagens que são “difícilmente separables de las coyunturas históricas y del clima moral” de uma **época e de um lugar específicos**.

Desse modo, se as HQ de Bretécher traduzem “en histoires nos tics [os dos contemporâneos de *Les Frustrés*], nos réflexes, nos secrets accommodements avec le ciel des idéologies”, como afirma Jean Daniel (1987), é porque de um lado este “traduzir em histórias” possui uma estrutura formal que o favorece (convergência retórica) e de outro, porque apresentam, na materialidade histórica e social de seu discurso, uma ligação orgânica com suas condições de produção. A **crise de determinados sujeitos** parisienses da década de 70, portanto, não se inscreve, em *Les Frustrés*, apenas **estruturalmente**. Ela perpassa o **discurso** e estabelece para o personagem-sujeito, perspectivas diversas, contraditórias e ambíguas. **Estruturalmente**, como visto, esses personagens-sujeito e sua crise são construídos pela **convergência retórica** de fatores e procedimentos diversos. **Discursivamente**, são “tecidos” pelas **perspectivas contraditórias** que assumem face aos problemas da sociedade em que vivem. Com efeito, a contradição dos sujeitos dos anos 70 face à sociedade em que vivem, se traduz no *corpus*, tanto pela forma, quanto pelo discurso. A crise da mulher neofeminista e da *intelligentsia* de esquerda está, assim, estrutural e discursivamente configurada em *Les Frustrés*.

Posto que a especificidade de sua forma estrutural já se encontra detalhada, é tempo de nos ocuparmos de seu discurso enquanto materialidade histórica e social. O **objetivo**, portanto, a partir deste ponto, é o de tentar discernir, não mais exclusivamente a forma, mas o modo como a **instância ideológica** se constitui na cenografia construída pelo discurso de *Les Frustrés*. Ocupar-se da instância ideológica do discurso é, como visto, interessar-se pelo diálogo entre as FD mais significativas do espaço discursivo em questão: o da crise do sujeito. Dessa forma, o **foco** da análise recai doravante sobre o modo como as **FD contestatória e tradicional** se inscrevem no *corpus*, através de que **instâncias subjetivas** se expressam e que **ethos** veiculam.

4 O MODO DE EXPRESSÃO DE UM SUJEITO EM CRISE: ANÁLISE DO DISCURSO

4.1 INTRODUÇÃO

O objetivo central deste estudo é a análise do modo de expressão da crise de um sujeito específico dos anos 70 - *intelligentsia* de esquerda e neofeministas – que, vive em uma sociedade dividida entre duas ideologias fortemente opostas: tradicional e contestatória. Na verdade, a vanguarda parisiense retratada em *Les Frustrés* não consegue viver integralmente conforme os valores em que acredita, seja porque precisa viver em meio a uma sociedade burguesa e industrial, de valores tradicionais; seja porque os novos valores que promulga não substituem os tradicionais integralmente. Essa é de fato a crise do sujeito da vanguarda da revolução cultural retratada aqui: ele não consegue viver integralmente os valores contestatórios em que acredita.

É preciso notar, no entanto, que se essa é a crise específica retratada em *Les Frustrés*, ela não prescinde de uma forma discursiva. Com efeito, o discurso irônico construído na cenografia de *Les Frustrés* articula a materialidade histórica e ideológica com um modo de expressão heterogêneo e polifônico. De fato, a heterogeneidade discursiva de nosso *corpus* se inscreve, sobretudo, no jogo das duas ideologias que mais marcaram a sociedade que retrata. Discursivamente, essas duas grandes vertentes ideológicas se traduzem nas duas FD que recortamos como as mais significativas para a crise do sujeito: FD tradicional e FD contestatória.

Além disso, é preciso notar também que se há duas FD e, conseqüentemente, duas perspectivas opostas no discurso de *Les Frustrés*, é porque há ao menos duas vozes presentes na heterogeneidade discursiva em questão. O sujeito do discurso para este estudo não é uno e pode se traduzir no discurso em diversas instâncias subjetivas (locutor, locutor-pessoa, enunciador, etc.). Assim, a polifonia discursiva, ou melhor, a presença de várias vozes em nosso *corpus*, passa inevitavelmente pela multiplicidade de instâncias subjetivas que o discurso apresenta. Dessa forma, para apreender o modo de expressão de uma crise que passa pela oposição de duas FD, é imprescindível a determinação das

instâncias subjetivas presentes no discurso, assim como a discriminação das FD a que elas se alinham.

O discurso irônico das HQ de *Les Frustrés* se inscreve nos dois tipos de polifonia delimitados por Orlandi (1998): a que se refere exclusivamente às instâncias dos locutores e locutores-pessoa e a que se inscreve na presença de mais de um enunciador. O modo como essas duas perspectivas – a alinhada à FD tradicional e a alinhada à FD contestatória - se traduz em nosso *corpus* é variável, conforme cada HQ. De qualquer modo, vale notar que se há ironia no discurso de *Les Frustrés*, é porque há, inevitavelmente, ao menos duas perspectivas, uma desautorizando e deslegitimizando a outra.

Desse modo, se o alvo da ironia de *Les Frustrés* são os sujeitos da vanguarda da revolução cultural dos anos 70, é porque há, em seu discurso, ao menos duas perspectivas: uma associada a esses sujeitos e outra, oposta, que os dessacraliza e desmitifica. O modo como essas perspectivas se organizam no discurso, isto é, que jogo polifônico inscrevem, a que instâncias subjetivas se associam, varia segundo cada HQ. Porém, a questão central entre as diversas HQ que compõem o nosso *corpus* é a desmitificação irônica de sujeitos socialmente prestigiados: *intelligentsia* de esquerda e neofeministas.

O ponto comum, portanto, do modo de expressão da crise do sujeito entre as diversas HQ de *Les Frustrés* é o de ironizar um sujeito prestigiado através de um discurso polifônico. Os pontos variáveis são a forma de construção desse discurso e as situações a que esses sujeitos são confrontados. Com efeito, o tema central de *Les Frustrés* é a crise do sujeito da vanguarda cultural dos anos 70, ainda que essa crise seja desvelada nas mais diversas situações. Dessa forma, para a análise do discurso aqui proposta, selecionamos três HQ que apresentam uma diversidade de problemáticas, e de outro, uma diversidade de configurações discursivas.

Este capítulo analisa *Les Autonomes*¹, que se refere à crise do sujeito em âmbito profissional; *Apostolat*², que apresenta esse sujeito em atividade de militância política e *Les Militantes*³, que ilustra a crise do sujeito em suas relações com o grupo social a que pertence. Além da diversidade de situações, a escolha dessas quatro

¹ *Les Frustrés* 5 (2001, p. 33).

² *Les Frustrés* 2 (1987).

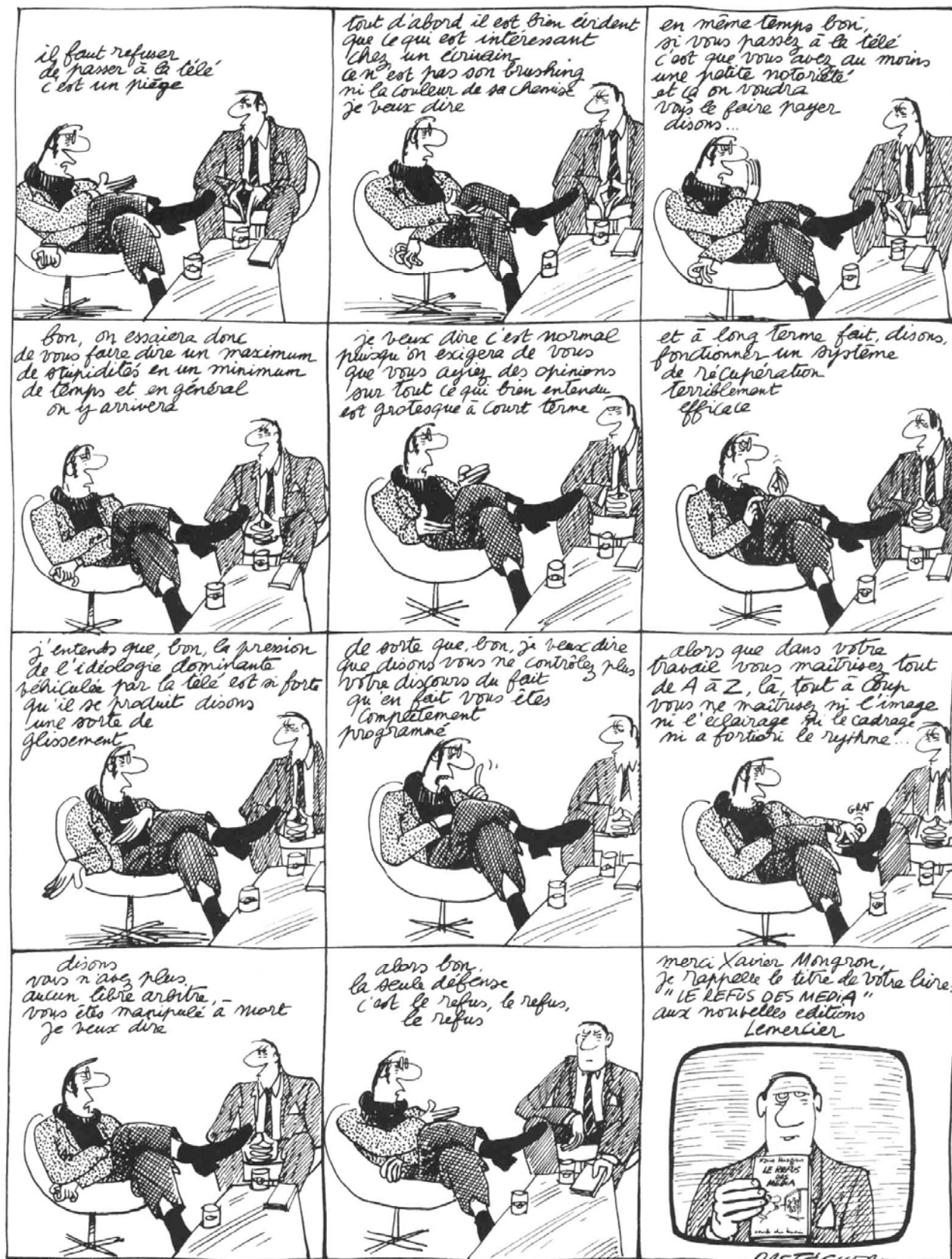
³ *Les Frustrés* 2 (1987).

diferentes narrativas pretende recobrir a diversidade de estruturas discursivas presentes no *corpus*.

4.2 A CRISE NO ÂMBITO PROFISSIONAL: RELAÇÕES HIPÓCRITAS COM A INDUSTRIALIZAÇÃO DA CULTURA

Quanto à crise da *intelligentsia* parisiense e de neofeministas dos anos 70, um dos temas recorrentes nas HQ de *Les Frustrés* tange sua relação com os meios de produção e divulgação cultural. Observe-se, por exemplo, a HQ *Les Autonomes*, reproduzida a seguir.

LES AUTONOMES



4.2.1 A estrutura formal

A página se compõe de quatro *strips*, cada um contendo três vinhetas de forma e tamanho rigorosamente iguais. A ***mise en page***, portanto, é **regular** e **salienta**, como visto, a **expressividade** e o **dito dos personagens**, além de atribuir à narrativa um **ritmo cadenciado e uniforme**. **Todas as vinhetas são “falantes”** de modo que o **ritmo cadenciado** dado pela regularidade da *mise en page* **não é alterado** pela *découpage* quando da divisão das informações entre texto e imagem. No mais, a ***mise en scène*** parametriza os quadros de forma a postular **pouca importância ao cenário** em que os personagens estão inseridos, além de determinar o **mesmo ângulo de visão** em todas as vinhetas, com exceção da última. A **invariabilidade desses elementos** (ângulo de visão, pouca proeminência do cenário, tamanho e forma dos quadros, presença de textos nas vinhetas) aliada à quase total **imobilidade dos próprios personagens** - visto que não se deslocam durante a narrativa – ressalta tanto os personagens, quanto o texto, já que a ação principal aqui é a atividade verbal dos personagens. Assim, a **convergência retórica** dada pelos procedimentos técnicos e elementos icônicos constroem, em *Les Autonomes*, uma narrativa que **ressalta os personagens e seus discursos**.

Note-se, todavia, que durante quase toda a narrativa **apenas um personagem fala**, estabelecendo-se, portanto, como o **protagonista** da ação. A construção desse protagonista não é acidental. Pelo modo de vestir-se e pelo registro de língua que utiliza (ausência de gírias, de expressões de baixo calão ou sotaques reveladores de baixa formação⁴ e presença de expressões de esquerda da época⁵), ele **se identifica à *intelligentsia* de esquerda**, pertencente ao pólo da **cultura cultivada**, mas alinhada, contudo, aos **paradigmas da revolução cultural**. O **outro personagem**, que se expressa apenas na última vinheta, apresenta-se de terno e gravata, identificando-se, como vimos, a **sujeitos mais alinhados ao sistema social vigente e tradicional**⁶. Dessa forma, a construção estrutural de *Les*

⁴ Como dito anteriormente, a fala dos personagens em *Les Frustrés* é transcrita foneticamente. Por essa razão pode-se afirmar que o personagem não apresenta nenhum sotaque que possa identificá-lo a alguém de baixa formação.

⁵ Note-se, por exemplo, expressões como “*la pression de l'idéologie dominante, système de récupération terriblement efficace*”.

⁶ Tem-se aqui um bom exemplo da necessidade de “economia” das HQ na tipificação de seus personagens. O fato de representá-lo de terno e gravata comunica de imediato que este sujeito representa alguém que participa

Autonomes que a **VN** estabelece, faz convergir os recursos e habilidades do gênero específico das HQ, estabelecendo uma **narrativa centrada sobre os personagens e seus discursos**, calcando-os sobre **sujeitos específicos** da **década de 70**: um intelectual de esquerda e um outro mais alinhado ao sistema social tradicional.

4.2.2 A cenografia

A cenografia construída pela **VN** apresenta um protagonista que fala a seu interlocutor durante quase toda a narrativa, calcando-o a um sujeito específico e destacando seu discurso. Quanto ao **discurso do personagem**, tem-se logo na primeira vinheta sua **rejeição à televisão**, considerada pelo protagonista como uma armadilha. Na vinheta dois, o protagonista especifica melhor sua rejeição. Ele é **contra** o fato de **escritores** aparecerem **na TV**, pois para ele, um escritor é muito mais que sua aparência, maquiagem, etc. Na terceira vinheta, o personagem principal avança uma outra razão para sua rejeição: se você aparece na televisão, é porque goza de certa notoriedade, cujo preço lhe será cobrado. Até esse ponto, todavia, o protagonista não determina qual seria esse preço nem tampouco a quem⁷ deveria ser pago. É no segundo *strip* (vinhetas três, quatro e cinco) que ele explicita melhor seu argumento e define esse preço: conseguirão fazer você dizer o máximo de asneiras em um mínimo de tempo e lhe exigirão opiniões sobre tudo. Segundo ele ainda, esta paga é grotesca a curto prazo e, a longo prazo, faz funcionar um sistema de recuperação terrivelmente eficaz. Ao final do segundo *strip*, portanto, já se sabe que **quem cobra** o preço da notoriedade é o próprio **sistema televisivo**, argumento que é reforçado no terceiro *strip*.

Com efeito, nas vinhetas sete, oito e nove o protagonista aprofunda sua reflexão sobre o papel da **televisão** para a **manutenção da ideologia dominante**. Segundo ele, a pressão dessa ideologia veiculada pela TV é tão forte que produz uma espécie de deslize (que de fato não diz qual é). Além disso, para o protagonista, na televisão você não controla mais seu discurso e é completamente

do *establishment* de valores tradicionais. Se ele se sente “confortável” enquanto participante e representante do sistema social vigente, não se pode saber. Mas sua função enquanto personagem na narrativa é o de representar o sistema.

⁷ Esta imprecisão se dá por conta do uso do sujeito *on* no enunciado “*on voudra vous le faire payer*”, que em francês pode designar *uma pessoa indeterminada* (alguém), *um grupo de pessoas indeterminado* ou ainda *a gente* (nós).

programado. Ainda segundo o personagem, enquanto no seu trabalho você controla tudo de A a Z, na TV você não controla nem a imagem, nem a iluminação nem enquadramento e nem ritmo. A décima vinheta reforça e resume o *strip* precedente: **na TV** você não tem **nenhum livre arbítrio** e é completamente **manipulado**. Na vinheta seguinte (11ª), o protagonista insiste no fato de que a **única defesa** frente a esse processo é a **recusa**.

Note-se, no entanto, que o uso do “**você**”⁸ ao longo da narrativa (da terceira à décima vinhetas) **não precisa**, de fato, **de quem** o protagonista está falando. Não se sabe, com efeito, se “você” remete a escritores em geral, ao próprio protagonista ou a seu interlocutor. Até esse ponto, aliás, esse **interlocutor** não reage às afirmações do protagonista. À exceção de pequenos movimentos dos dedos, o sujeito a quem o protagonista se dirige parece **impassível** tanto em ações, quanto em expressões. A passividade desse personagem é levemente **interrompida na décima vinheta**, onde apresenta uma expressão facial de **desaprovação** e mesmo de irritabilidade diante do discurso do protagonista.

É a **última vinheta** (12ª), no entanto, que oferece a “**chave**” para a compreensão de **toda a narrativa**. Não se trata de uma conversa, mas de uma **entrevista televisiva**, para a divulgação do **livro** de autoria do **protagonista** – Xavier Mongron – cujo título é **A recusa da Mídia**. Seu **interlocutor** é o **entrevistador e apresentador** do programa. O “**você**”, dito pelo protagonista, refere-se, desse modo, aos **escritores em geral**, ao **protagonista** e a **todos** que estão **inseridos em um sistema industrial de produção cultural** – a TV – incluindo o apresentador (daí sua expressão de desaprovação na décima vinheta). A última vinheta, portanto, a exemplo de muitas outras narrativas de *Les Frustrés*, assume em *Les Autonomes* o *status* de lugar a que Groensteen (1999) se refere, pois se liga a outras vinhetas (a quase todas, de fato), especialmente a que lhe antecede e à décima, por relações de sentido que ultrapassam a linearidade da narrativa. Sendo assim, a cenografia de *Les Autonomes* só se faz completa, isto é, só atribui uma topografia e uma cronografia discursiva, e só determina o lugar social de seus sujeitos personagens no final da narrativa.

⁸ O pronome sujeito *vous* do francês pode corresponder a *você* ou a senhor(a) do português, dependendo do grau de formalidade existente entre os interlocutores.

4.2.3 O discurso irônico: polifonia de FD opostas

Eis, portanto, grosso modo, a **ironia** construída em *Les Autonomes*: a de revelar um sujeito que age de modo oposto ao discurso que sustenta. No entanto, se a HQ é **irônica** é porque há, na heterogeneidade constitutiva de seu discurso **duas perspectivas diversas**, correspondentes a instâncias subjetivas diferentes, **uma delas desautorizando a outra**.

Na verdade, a cenografia construída em *Les Autonomes* apresenta um **intelectual de esquerda** que, ao assumir-se como responsável por seu discurso (eu entendo que, eu quero dizer), assume a **função de locutor (L)**. No mais, o discurso de *L* **alinha-se a uma FD contestatória**, pois rejeita um meio de produção cultural industrial no qual não se tem o controle do próprio discurso e nem de todas as etapas de criação do produto. Desse modo, *L* não aceita a ordem social instituída que a TV representa, e proclama, como solução, sua rejeição. Note-se ainda que, por processos de caracterização e tipificação, esse **intelectual é também a representação do locutor enquanto pessoa (Lp)**, que não é uma instância puramente discursiva, mas histórica e social. *Lp* representa, de fato, um escritor de esquerda dos anos 70, pertencente ao pólo da cultura cultivada, que se inclina para a transformação do sistema social vigente. ***L* e *Lp* assumem, da 1ª à 11ª vinheta, uma mesma perspectiva - a alinhada à FD contestatória - e representam um mesmo enunciador (Ec)** na heterogeneidade discursiva de *Les Autonomes*.

Note-se, no entanto, que a **perspectiva de Ec** não se estabelece de pronto desde a primeira vinheta, mas **desenvolve-se progressivamente**, cada vinheta acrescentando sua “parcela” de sentido enquanto matéria descritível, enunciável e discursiva. Assim, o primeiro *strip* traz a rejeição a escritores na TV, pois um preço será cobrado. O segundo explicita qual é o preço e a quem deverá ser pago, enquanto que no terceiro apresenta-se a recusa do sistema televisivo e do *establishment* social. As **duas primeiras vinhetas do quarto strip** representam o **ponto culminante** do discurso de *L* e o resumo, de certa forma da **perspectiva de Ec**.

A este ponto culminante da perspectiva de *Ec*, construída tanto pelo discurso de *L* quanto por *Lp*, vem chocar-se uma **outra perspectiva**. Na 12ª vinheta, a **VN** revela que a conversa entre os dois personagens é uma entrevista teledifundida,

com o objetivo justamente de divulgar o livro do protagonista. Portanto, a **perspectiva** estabelecida pela VN na última vinheta atribui ao sujeito do discurso (*L* e *Lp*) uma atitude **alinhada a uma FD tradicional**. De fato, o uso da TV para divulgação de seu livro, e para a própria autopromoção, representa um alinhar-se ao sistema industrial e opressor de produção cultural. Têm-se, assim, **duas perspectivas diversas e opostas** na narrativa de *Les Autonomes*. Uma alinhada à FD contestatória, dada por um enunciador (**Ec**), construída progressivamente da 1ª à 11ª vinheta; e outra, apresentando-se subitamente na 12ª vinheta, alinhada à FD tradicional, dada portanto por outro enunciador, o tradicional. (**Et**).

4.2.4 *Ethos* e *ethos* prévio

Note-se que **Ec** estabelece para o protagonista um **ethos** que **condiz** de fato com a **imagem prévia** que os leitores têm de um **intelectual de esquerda** parisiense da década de 70. Assim, a perspectiva assumida pelo discurso de *L*, que veicula a rejeição ao sistema social vigente, e mesmo a caracterização do protagonista – o modo como se senta, como se veste e como se expressa – confirma e reforça, da 1ª à 11ª vinheta, a **imagem de prestígio** que se tem de um sujeito membro da **intelligentsia de esquerda dos anos 70**.

Todavia, **Et**, dada pela VN na última vinheta, **desestrutura o ethos construído** até então, ao revelar um sujeito-protagonista que age de modo oposto ao que diz. A **ironia** da página, portanto, se faz pela **presença de dois enunciadores**, ambos **atribuindo um modo de ser no mundo para o mesmo sujeito**. Um lhe constrói progressivamente um **ethos alinhado à FD contestatória, condizente** de fato com seu **ethos prévio**. O outro lhe atribui abruptamente um **ethos alinhado à FD tradicional**, alinhamento que **deslegitima** tanto o **sujeito** quanto o **discurso**. Assim, tem-se a construção de um protagonista, representante da *intelligentsia* de esquerda dos anos 70, que se mostra e se afirma um, e revela-se, através da perspectiva estabelecida pela VN, um outro. Por apresentar-se subitamente, na última vinheta, e por seguir imediatamente o ponto culminante da construção de um *ethos* prestigiado socialmente, a **perspectiva dada por Et** faz-se a **mais forte** das duas, ridicularizando e desconstruindo uma imagem socialmente valorizada de um determinado sujeito: o da *intelligentsia* de esquerda. É curioso

notar, além do mais, que a **duplicidade do sujeito** representado pelo protagonista é **retomada no título** da HQ. Esses escritores de esquerda são tanto autônomos, quanto seu contrário. Autônomos, porque *free-lancers*, mas dependentes, porque se servem do sistema vigente para transformá-lo.

Note-se, contudo, que embora a crítica irônica de *Les Autonomes* seja centrada, em um primeiro plano, sobre o desvelamento da postura ambígua dessa *intelligentsia*, ela não se abstém de revelar, em um segundo plano, a postura ambivalente do sistema de produção cultural vigente. Com efeito, a indústria cultural (emissoras de rádio e televisão, editoras, indústria cinematográfica e fonográfica), embora sobreviva graças a um meio de produção massificante e padronizado, posto que precisa atingir o grande público, necessita, para renovar seus produtos e garantir sua continuidade, da criação desestabilizante da *intelligentsia*. Desse modo, como entende Morin (1977), a mídia, embora se sustente sobre pilares econômicos industriais e burgueses de cuja solidez depende, necessita, ao mesmo tempo, da produção cultural “corrosiva” da *intelligentsia* crítica que tanto a desestabiliza quanto a renova e sustenta.

É desse modo, portanto, que *Les Autonomes*, assim como muitas outras HQ de nosso *corpus*, **denuncia a relação contraditória e ambígua** que **intelectuais** de esquerda mantêm **com a industrialização da cultura** nos anos 70. Embora o modo de expressão varie de uma HQ à outra, o ponto comum entre as que tratam das relações dessa vanguarda com sistema industrial de produção cultural é o de expor a contradição entre os valores em que essa vanguarda acredita e sua forma de sobrevivência e de divulgação de seus produtos (livros, filmes, músicas, artigos).

Com efeito, há, dentre os personagens de *Les Frustrés*, escritores(as), cineastas, diretores, artistas e fotógrafos que almejam transformar os paradigmas sociais e econômicos do sistema industrial burguês estabelecido. Para tanto, precisam alcançar as massas pelo viés dos meios de produção e difusão de cultura da época (rádio, TV, mídia impressa), representantes, justamente, do *establishment* social e econômico que desejam transformar.

Assim, *Les Autonomes* constitui **um exemplo** das **muitas narrativas** cujo discurso irônico remete a essa relação ambivalente e contraditória entre vanguarda parisiense dos anos 70 e indústria cultural. Evidentemente, o modo de exposição desse sujeito em crise nas suas relações profissionais varia de uma HQ à outra.

Nem todas apresentam, por exemplo, a mesma situação narrativa ou o mesmo número de personagens. Muitas delas, contudo, dentre as quais pode-se citar *Un Homme Simple*⁹, *Les Critiques*¹⁰, *L'Amour de l'Art*¹¹, *Les Purs*¹², *Le Petit Chat est Mort*¹³, *La Joie des Masses*¹⁴, *Doutes*¹⁵, *La Femme et la Création*¹⁶ e *Plein Feux sur l'Auteur*¹⁷, apresentam um **discurso de rejeição** e uma **ação de adesão** desses **intelectuais à industrialização da cultura**, expondo, portanto, como não poderia deixar de ser em um discurso irônico, **duas perspectivas** diversas, alinhadas à **FD opostas, uma desautorizando a outra**. Assim, se essas **HQ** diferenciam-se pela estrutura narrativa e discursiva – caracterização dos personagens mais calcada sobre o diálogo, perspectiva discursiva dada por outra instância que não a VN – apresentam como **ponto comum o desvelar da hipocrisia da vanguarda em suas relações profissionais**.

4.3 CRISE DO SUJEITO EM MILITÂNCIA POLÍTICA

Várias HQ de *Les Frustrés* retratam as dificuldades encontradas pela *intelligentsia* de esquerda e por neofeministas em atividades de militância política. Uma das HQ de nosso *corpus* que ilustra a ambigüidade de posicionamento desses sujeitos dos anos 70 face a cidadãos comuns, é *Apostolat*, que reproduzimos a seguir.

⁹ *Les Frustrés* 2 (1987).

¹⁰ *Les Frustrés* 1 (1975 e 1977).

¹¹ *Les Frustrés* 1 (1975 e 1977).

¹² *Les Frustrés* 1 (1975 e 1977).

¹³ *Les Frustrés* 1 (1975 e 1977).

¹⁴ *Les Frustrés* 2 (1987).

¹⁵ *Les Frustrés* 2 (1987).

¹⁶ *Les Frustrés* 2 (1987).

¹⁷ *Les Frustrés* 3 (2001, p. 56)

Apostolat



voilà... vous contestez
la poursuite d'un système
qui autorise la prostitution
pour en tirer du fric
par le biais de
la répression

justement...



... nous on demande
de pouvoir bosser tranquilles
sans être tout le temps
emmerdées...

parfaitement



mais vous bossez aussi
pour des proxénètes ...
alors pourquoi
n'abordez-vous jamais
le problème du proxénétisme
dans vos revendications?



parle que c'est par là
que commence votre aliénation.
vous êtes des travailleurs
exploités par un patron
oui ou non ?
t'as pas l'heure ?



Quinze heures vingt

Ben dis donc Kiki
comment ça se fait
que t'es pas au boulot ?
on n'est pas jour férié



je parie
que pendant ce temps-là
ta nana fait du secrétariat
pour te permettre de penser ...
arrête-moi si je dis
des bêtises





4.3.1 Forma estrutural

A HQ se compõe de 12 vinhetas, dispostas em quatro páginas¹⁸. A primeira página contém quatro vinhetas, as duas subseqüentes contém três e a última página, duas vinhetas. Excetuando-se as vinhetas da primeira página, o tamanho e forma das vinhetas são iguais. Ainda que apresente, portanto, uma leve irregularidade, a ***mise en page*** é **discreta** e **faz ressaltar**, a exemplo da grande maioria das HQ que compõem o *corpus*, **os personagens e suas falas**. Além disso, a variação de tamanho entre as vinhetas da primeira página é tão pequena que **não se pode afirmar** que haja uma **alteração significativa de ritmo** dada pela ***mise en page***. Todavia, enquanto que a *mise en page* determina um ritmo cadenciado à narrativa, a determinação da presença textual na narrativa, dada pela ***découpage***, atribui ausência de texto à antepenúltima vinheta. A **ausência textual** da **11ª vinheta altera**, assim, o **ritmo** até então cadenciado da narrativa, e **ressalta** significativamente, como veremos, tanto a **problemática da narrativa** quanto **seu desfecho** (12ª vinheta).

O **ângulo de visão** e o enquadramento dos personagens, ambos determinações da ***mise en scène***, apresentam pouca alteração. Na verdade, a interação entre os personagens é vista lateralmente e, embora a narrativa apresente cinco personagens, o **enquadramento da HQ**, se consideradas todas as vinhetas, **privilegia** apenas três deles: **os dois que dialogam** e detêm, assim, o centro da narrativa - **um intelectual marxista e uma prostituta** - e **uma** outra **colega de profissão**. No mais, em quase toda a narrativa os personagens não são enquadrados de corpo inteiro - com exceção, mais uma vez da 11ª vinheta - e a presença de elementos contextuais dados pelo cenário é mínima. De fato, o **cenário**, que **informa o lugar** onde se passa a ação, encontra-se mais efetivamente representado na primeira vinheta. Com efeito, a informação do lugar onde se dá a interação dos personagens é **relevante** para a compreensão da narrativa de *Apostolat* e é, portanto, dada de pronto. Na verdade, a narrativa representa o **encontro entre prostitutas e intelectuais marxistas na ocasião da ocupação, organizada por prostitutas, da igreja de Lyon em julho de 1975**.

¹⁸ Essa HQ é editada em formato de livro de bolso e sofreu, portanto, uma remontagem, em quatro páginas, autorizada pela autora.

Note-se, no entanto, que a **determinação do episódio histórico**, que a narrativa apresenta ficcionalmente, **não** é dada **apenas pelo cenário**, mas é construída em conjunto com o texto. Com efeito, não fosse a pergunta do personagem marxista na primeira vinheta¹⁹, a referência ao episódio histórico se perderia. Desse modo, **imagem e texto** encontram-se aqui em uma relação de **complementaridade**, onde o texto desempenha a função de *relais*, a que Barthes (1964)²⁰ faz alusão. Além disso, da mesma forma que a identificação da situação da narrativa, a **caracterização dos personagens** aqui não é dada apenas pela imagem, mas em complementaridade com o texto. Na verdade, a caracterização visual das prostitutas de *Apostolat* não é tão marcada quanto a de outras colegas de profissão²¹ representadas em outras HQ de nosso *corpus*. A identificação dessas personagens, contudo, não é comprometida pela ausência de decotes ou de saias extremamente curtas. Sua identificação se dá, primeiramente, através da compreensão do episódio ao qual a HQ se refere – dada tanto pelo texto quanto pela imagem – e é confirmada por determinados vocábulos tais que *proxenètes*²². O mesmo ocorre quanto à caracterização dos intelectuais marxistas: mais que a imagem, as expressões utilizadas por um deles (*aliénation, perspective marxiste-leniniste, travailleurs exploités*, etc.) os identificam²³. **Linguagem e imagem**, em *Apostolat*, se complementam, assim, para formar, em igualdade de importância, “l’unité du message”²⁴, **identificando a situação** e caracterizando os **personagens** da narrativa.

Ainda quanto à **caracterização dos personagens** é importante notar que a ***mise en scène*** de *Apostolat* dota os **personagens de uma expressividade e de um gestual** extremamente **realistas** e próximos dos de pessoas reais. Observe-se, por exemplo, o gestual do militante marxista. Na vinheta quatro, a mão no queixo expressa reflexão e ponderação; na seis, os dedos em direção a interlocutora, denotam um gesto de concordância; nas vinhetas sete e oito, os movimentos das mãos denotam uma argumentação que tende a ser cada vez mais agressiva; e, por

¹⁹ <<oui, mais êtes-vous véritablement conscientes de la finalité de votre action?>>

²⁰ Barthes, citado por Groensteen (1999, p. 153-154). A função de *relais* já se encontra explicitada no capítulo 3. Barthes, R. *Réthorique de l’image*. In : **Communications**, n° 4. Paris : Le Seuil, 1964, p. 44.

²¹ A esse respeito ver Capítulo 3, página 78.

²² Pode ser traduzido como alcoviteiro, mas nesta situação comunicativa significa cafetão.

²³ Note-se que as roupas, o gestual e o modo de mover-se desses personagens não os calcam imediatamente à *intelligentsia* de esquerda como na HQ que analisamos anteriormente (*Les Autonomes*).

²⁴ Cf. 17.

fim, nas 10^a, 11^a e 12^a vinhetas os ombros caídos e a expressão facial expressam desânimo. Todos esses gestos e expressões, no entanto, correspondem em grande medida aos de pessoas reais. Com efeito, “elementos figurativos já canônicos” a que Eco (2004, p. 180) faz referência são raros em *Les Frustrés*. Esse fato, isto é, a quase ausência de elementos icônicos tradicionais da HQ – gota de suor, lâmpada, etc. – dota *Les Frustrés*, e sobretudo seus personagens, de um **realismo** que em *Apostolat* se faz especialmente marcante. Note-se, no entanto, que esse efeito de real não se apóia apenas nos **elementos visuais** de *Apostolat*, mas é construído também sobre as **falas dos personagens** e sobre a referência a um determinado **episódio histórico**.

Assim, se a caracterização dos personagens se faz mais naturalmente e menos visualmente marcada do que a de outras HQ de *Les Frustrés*, é porque a VN estabelece um relato onde o texto – aqui as falas dos personagens – em complementaridade com o elemento visual, situa tanto os próprios personagens, quanto a situação da narrativa.

4.3.2 Cenografia

A cenografia de *Apostolat* apresenta cinco personagens: duas prostitutas e três militantes marxistas. A **narrativa**, no entanto, é **centrada sobre o diálogo de uma prostituta com um dos militantes marxistas**, ficando os outros personagens com o papel de testemunhas da interação verbal que ocorre entre os dois. Entre os personagens que desempenham o papel de testemunhas, o mais proeminente é uma outra prostituta.

Logo na primeira vinheta, apresenta-se o local onde se passa a ação (diante de uma igreja) que, juntamente com a fala do militante de esquerda, remete a narrativa à ocupação da igreja de Lyon por prostitutas. As vinhetas um e dois trazem o discurso do militante marxista visando o alinhamento do movimento das prostitutas à luta marxista-leninista. Na terceira vinheta, a prostituta lhe diz que o que desejam é a empresa de livre iniciativa, desejo que o protagonista marxista considera não muito moderno a nível político (vinheta quatro). Nas duas vinhetas que seguem (cinco e seis) há uma certa concordância entre os protagonistas quanto aos objetivos da ocupação, enquanto que nas sétima e oitava vinhetas, o militante de esquerda tenta

convencer sua interlocutora a aprofundar as reivindicações de seu movimento, questionando o fato de elas nunca abordarem o problema da caftinagem em suas reivindicações.

A partir dessa pergunta, então, na nona e décima vinhetas, apresenta-se a contra argumentação da prostituta. Se são 3h20min e não é feriado, como o militante não está trabalhando? Mais ainda, a prostituta diz apostar que, durante essa conversa, sua mulher está trabalhando como secretária, permitindo-lhe, assim, dedicar-se à militância. Nesse ponto (vinheta dez), a outra prostituta, até então séria e impassível, dá um largo sorriso. Na 11ª vinheta, os dois protagonistas se encaram e nada dizem: as prostitutas, com um ar de contentamento, enquanto que a expressão do militante é de irritação e desânimo. Na 12ª vinheta, que corresponde ao desfecho da narrativa, o marxista parte sem conseguir seu objetivo, dizendo que essas mulheres são tão idiotas quanto outras, enquanto que a prostituta diz à sua colega << *ah les mecs, je te jure !*²⁵>>

Pode-se afirmar, portanto, que a **cenografia** de *Apostolat* tem sua construção estabelecida em **cinco grandes blocos significativos**. O **primeiro** (da primeira a quarta vinheta) **apresentando a situação e a problemática** da narrativa, isto é, a divergência de opiniões e ideais que norteiam as ações dos dois protagonistas. A **segunda parte** (vinhetas cinco e seis) expressa alguns **pontos comuns** entre suas opiniões e ações e, a **terceira parte** (sétima e oitava vinhetas), a **argumentação do militante** visando alinhar o movimento das prostitutas aos ideais marxistas. O **quarto bloco** (vinhetas nove e dez) traz a **contra argumentação da prostituta**, enquanto que a **última parte** (11ª e 12ª vinhetas) apresenta o **desfecho da narrativa**.

Pode-se dizer também que a cenografia de *Apostolat* indica, logo de início, desde a primeira vinheta, um lugar e um momento sócio-histórico precisos (a ocupação pelas prostitutas da igreja de Lyon), além de dotar os sujeitos-personagens de posições sociais determinadas. Um representa um marxista em plena militância política; o outro uma prostituta em meio a um protesto reivindicatório.

²⁵ Em português o comentário corresponderia a <<ah os homens, vou te contar!>>

4.3.3 O discurso irônico: o jogo intermitente de duas perspectivas antagônicas

Desse modo, diferentemente de *Les Autonomes*, onde o **embate de duas perspectivas** – correspondentes as duas FD que discriminamos como as mais significativas neste estudo – ocorre apenas ao final da narrativa; em *Apostolat* esse embate é **dado logo no início da narrativa**, situando de pronto a **problemática** a que os protagonistas são afrontados. Explicando melhor: é nas quatro primeiras vinhetas que se situa tanto o local onde se passa o encontro dos dois protagonistas (vinheta um), como também a diversidade de seus posicionamentos no que tange os objetivos e ideais de suas ações. Assim, o protagonista militante expressa de início, nas duas primeiras vinhetas, o desejo de “conscientizar” as prostitutas, tentando alinhar suas reivindicações aos ideais da luta marxista-leninista. Como vimos, os ideais da esquerda dos anos 70 são contestatórios, pois pretendem uma reorganização dos meios de produção industrial, promovendo, por meio da luta de classes, uma divisão mais igualitária do trabalho e de seu lucro. Dessa forma, o **discurso do protagonista** militante alinha-se, da **1ª à 11ª vinheta**, à **FD contestatória**.

Note-se, no entanto, que o militante **não se marca enquanto locutor** de seu próprio discurso em nenhuma de suas falas. Com efeito, não há marcas de primeira pessoa que o qualifiquem como responsável de seu próprio discurso, podendo-se afirmar, portanto, que o responsável pelo discurso do marxista é um **locutor impessoal** (doravante L_1), posto que não se identifica. Note-se também que a perspectiva que esse locutor assume não é apenas a sua, mas a de todo um grupo social: o dos marxistas-leninistas. Assim, o uso de jargões tradicionalmente utilizados pela esquerda marxista (*conscientes de la finalité de votre action, votre lutte, perspective marxiste-leniniste, aliénation, travailleurs exploités*), denota uma perspectiva contestatória, assumida por L_1 , mas que corresponde também à perspectiva assumida por todo o grupo marxista dos anos 70. Há, desse modo, **sob o discurso do protagonista militante, duas instâncias subjetivas** que assumem a mesma perspectiva²⁶ alinhada à FD contestatória: L_1 (aqui um locutor impessoal) e um **locutor coletivo marxista** (doravante L_m).

²⁶ Poderíamos aqui atribuir essa perspectiva, a exemplo do que fizemos em *Les Autonomes*, a um enunciador, posto que se há ao menos um ponto de vista no discurso, há forçosamente ao menos um enunciador. No

A exemplo do discurso do protagonista militante, a **protagonista prostituta** também não se assume como responsável pelo seu discurso. Na verdade, a marca pessoal (*nous, on*²⁷) do **discurso da prostituta**, do **início da narrativa até a 11ª vinheta**, é também **coletiva**, indicando como instância responsável pelo seu discurso, não apenas si mesma, mas todo um grupo ou comunidade social. Assim, há sob o discurso da protagonista uma instância coletiva que se responsabiliza por seu discurso: ela e suas colegas de profissão que participam da ocupação da igreja. O **locutor** aqui é, dessa forma, **coletivo** (doravante **L₂**). Note-se, no entanto, que a perspectiva dada por **L₂**²⁸ não se alinha à **FD contestatória**. Com efeito, a protagonista prostituta assume, na terceira vinheta, que o que elas almejam é a livre empresa. Essa expressão tem sua origem no liberalismo, doutrina econômica clássica oposta a qualquer tipo de socialismo. Na verdade, livre empresa denota a não intervenção do Estado, deixando por conta das leis do mercado (oferta e procura) a regulamentação das atividades econômicas. Desse modo, a expressão se opõe a qualquer ideal marxista e se alinha aos ideais da burguesia que deseja a manutenção do sistema capitalista vigente. A perspectiva de **L₂** alinha-se, portanto, à **FD tradicional** e, é nesse sentido que o militante não considera a perspectiva da prostituta muito moderna, já que os ideais capitalistas e tradicionais não estavam em voga para determinada vanguarda dos anos 70.

Têm-se, assim, **logo na primeira parte** do discurso de *Apostolat*, **duas perspectivas opostas: uma contestatória**, sustentada por **L₁** e **L_m**, **outra tradicional**, assumida por **L₂**. Todavia, as **próximas duas vinhetas** (cinco e seis) ao invés de acentuarem a oposição e o enfrentamento dessas duas perspectivas, **as aproximam**. Dessa forma, as duas **FD** aqui em questão, e que se opõem na sociedade parisiense dos anos 70, não são, como dissemos, dois blocos homogêneos em diálogo. Como postula a **AD-3**, há sempre, em toda **FD**, a presença de outras, seja pelo que é interdito, seja pelo que é permitido e reconfigurado. Com efeito, ainda que as perspectivas sustentadas em *Apostolat* sejam opostas, há pontos em comum entre elas. É **sobre esses pontos em comum**, nesse caso a

entanto, nesta **HQ** específica, interessa-nos mais o jogo polifônico que os diversos locutores do discurso estabelecem. Estamos aqui, portanto, na alçada do primeiro tipo de polifonia indicado por Orlandi (1998): a que se refere exclusivamente ao jogo que os interlocutores estabelecem no discurso.

²⁷ O significado de *on* nas falas da prostitutas denota *a gente* no sentido de nós.

²⁸ Cf. 23.

rejeição à repressão policial e à exploração econômica que essa repressão exerce sobre as prostitutas, que **tanto o militante quanto a prostituta constroem seus discursos**, tentando fazer imperar suas perspectivas. Note-se que esse alinhamento momentâneo de duas FD opostas tem seu correlato formal na estrutura da narrativa de *Apostolat*. A expressão das duas **FD momentaneamente em concorrência** se dá de forma equilibrada: o marxista avança seu argumento e tem a anuência da prostituta, e, logo em seguida, dá-se o contrário.

É a partir do **centro da narrativa** (sétima vinheta), contudo, que o **afrontamento** dessas duas **perspectivas acentua-se**. Com efeito, nas vinhetas sete e oito, a argumentação do militante de esquerda torna-se mais agressiva e questiona o modo de organização da atividade econômica das prostitutas. A partir desse ponto, portanto, **a crítica e o questionamento do marxista** tornam-se muito **mais pessoais**. De fato, o que o marxista põe em questão não é a perspectiva tradicional ostentada pelo discurso da prostituta. O que é questionado é o modo como as prostitutas vivem e trabalham. Ao questionar a submissão econômica das prostitutas em relação aos cafetões, o **marxista dirige sua crítica** não mais à L_2 , isto é, à instância discursiva que assume o discurso, mas à **locutora-pessoa** da(s) prostituta(s) (doravante **Lp₂**), ou seja, às prostitutas que efetivamente existiram na década de 70, que davam parte de seus lucros aos cafetões.

A **reação da protagonista** a tal questionamento segue o **mesmo movimento** do militante. Dirigindo, também, sua **crítica ao locutor-pessoa do protagonista marxista** (doravante **Lp₁**) - isto é, à pessoa real, histórica e social que representa - a prostituta denuncia que esse marxista não trabalha e pode dedicar seu tempo à militância política, porque conta com o trabalho de sua mulher para sustentá-lo. Assim, da mesma forma que os cafetões que condena, o militante também vive da exploração do trabalho feminino.

Dessa forma, **ambos os protagonistas são desmascarados** pelo discurso de seus interlocutores. A prostituta, em meio a um movimento que se inscreveu em pleno apogeu do movimento feminista dos anos 70, não pretende revolucionar as relações entre homens e mulheres a ponto de transformar seu sistema de produção econômica. Pelo contrário, a ironia de *Apostolat* denuncia que, apesar de pretender-se feminista, o movimento das prostitutas nunca foi contestatório, mas apenas serviu-se de um momento sócio-histórico para reivindicar a suspensão da opressão

policial. A **crítica ao movimento das prostitutas**, através da crítica à protagonista que as representa, **não é muito contundente**, já que a **perspectiva da FD tradicional sustentada pelo discurso de L_2** não é contraditória ao **modo de vida de Lp_2** .

A **crítica irônica** é, contudo, **muito mais contundente** no que tange o **protagonista marxista**, pois L_1 e L_m sustentam, no discurso, uma **perspectiva** alinhada à **FD contestatória**, enquanto que Lp_1 representa um **modo de vida oposto**. Com efeito, o modo de viver de Lp_1 explora a mão de obra feminina e é tão opressor quanto o sistema de trabalho das prostitutas que seu discurso condena. Daí o ar triunfante exibido pela colega da prostituta e o ar de derrota estampado pelo militante. Na verdade, além de não conseguir cooptar o apoio das prostitutas e alinhar suas reivindicações às do movimento marxista, o protagonista militante tem sua imagem pessoal atacada. As prostitutas, de fato, venceram a discussão e o **embate entre as duas FD** teve como **resultado mais efetivo** o **desvelamento das contradições de um sujeito prestigiado socialmente: o da *intelligentsia* de esquerda**.

O “**silêncio**” da 11ª vinheta, a conseqüente alteração de ritmo que imprime à narrativa e o enquadramento de corpo inteiro dos protagonistas resumem e reforçam o embate entre duas perspectivas opostas. A 11ª vinheta representa também o **auge do enfrentamento de dois pontos de vista** que agora não estão mais apenas associados a locutores coletivos, mas a locutores-pessoa, que representam uma maneira de viver e de ser no mundo. A **derrota do marxista** é evidente: não só não conseguiu cooptar adeptos à luta marxista, como teve seu **modo de vida pessoal desvelado e sua imagem desprestigiada**. É, contudo, na **última vinheta**, salientada pelo “silêncio” da anterior, que essa **imagem é integralmente desmantelada**. Na verdade, ao afirmar que as prostitutas são tão idiotas quanto as outras mulheres, o **discurso** do militante é **assumido** aqui **apenas por L_1** , pois não pode ser associado ao repertório de ideologias e de FD do grupo marxista. Com efeito, o enunciado que profere enquanto bate em retirada alinha-se à FD tradicional, pois ecoa com tantos outros herdados da tradição burguesa de organização social baseada na supremacia do macho: isso é coisa de mulher, as mulheres são todas iguais... A **pá de cal**, portanto, lançada **sobre a imagem de prestígio** que esse

intelectual poderia ostentar, não **advém** do discurso de sua interlocutora, mas **do seu próprio**, assumido aqui apenas por L₁.

Dessa forma, a exemplo de *Les Autonommes*, *Apostolat* **desmantela** tanto o **ethos prévio** que militantes marxistas gozariam nos anos 70, quanto o **ethos de prestígio** que o **discurso do militante** veicula até a oitava vinheta. No entanto, contrariamente ao que ocorre em *Les Autonommes*, em *Apostolat* não é a perspectiva da VN que **desconstrói** mais efetivamente esse **ethos**, mas antes a **perspectiva de sua interlocutora e a de seu próprio discurso**. Com efeito, em *Apostolat*, a interferência da VN na desconstrução irônica do **ethos** da vanguarda dos anos 70 é muito mais sutil, pois limita-se a atribuir um título à HQ, a situar o momento histórico e a identificar os personagens. O título é irônico, pois reflete a fé quase que religiosa com que o militante toma os ideais leninistas e a sua missão de conscientização das massas. Essa fé não o impede, no entanto, de viver hipocritamente em desacordo com ela.

Assim, é através da **polifonia irônica** presente na narrativa, isto é, através do **jogo das várias instâncias subjetivas alinhadas às duas FD** marcadamente **opostas na sociedade dos anos 70**, que *Apostolat* expõe a **crise de identidade de um sujeito específico**. Esse sujeito, assim como outros da vanguarda parisiense, não consegue viver integralmente de acordo com os ideais em que acredita. Da mesma forma que *Apostolat*, outras narrativas de *Les Frustrés*, revelam, através da heterogeneidade de vozes e de FD presentes em seu discurso, a **crise de sujeitos da vanguarda parisiense no âmbito político**. Com efeito, uma das **formas de expressão da crise da intelligentsia de esquerda e de neofeministas** em *Les Frustrés* é retratá-los em narrativas que os representem em **atividades de militância política** ou ainda em **interações pessoais com representantes das massas**. Como atenta Morin (1977), há na base dessa vanguarda, um sentimento de **ressentimento em relação às massas**. De fato, a **intelligentsia** de esquerda e as neofeministas desejam uma reestruturação social que beneficie as massas e mulheres, mas são incompreendidos por elas e não podem contar com seu apoio. Várias HQ de *Les Frustrés* mostram que, **para as massas**, os **ideais dessa vanguarda** são **inconsistentes**, posto que **não respondem a necessidades práticas e financeiras do cotidiano**, ou **vazios**, já que **nem a própria vanguarda consegue viver integralmente** de acordo com eles. Dentre essas narrativas pode-

se citar *Cathécisme*²⁹, *Questions Féministes*³⁰, *Les Concernés*³¹, *Le Programme Commun des Femmes*³², *Le Bras Droit du Directeur*³³.

4.4 CRISE DO SUJEITO SOCIAL: ENTRE A INDIVIDUALIDADE E OS IDEAIS CONTESTATÓRIOS DO GRUPO

Um outro tema recorrente em *Les Frustrés* é o de expor a crise de intelectuais de esquerda e neofeministas advinda do conflito entre os ideais contestatórios promulgados por movimentos a que se encontram engajados e suas demandas e anseios pessoais. Observe-se, por exemplo, a HQ *Les Militantes*³⁴, que reproduzimos a seguir.

²⁹ *Les Frustrés 1* (1975 e 1977).

³⁰ *Les Frustrés 3* (2001, p.15).

³¹ *Les Frustrés 3* (2001, p.62).

³² *Les Frustrés 4* (2001, p.25-26).

³³ *Les Frustrés 2* (1987).

³⁴ *Les Frustrés 2* (1987).

LES MILITANTES

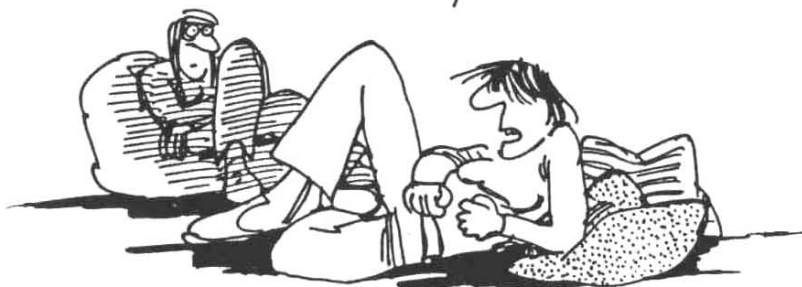
ça devient plus possible
avec les nanas
j'ai envie de laisser tomber



quand on a créé le groupe "FEMMES"
on pensait qu'on pourrait développer
une action au niveau du quartier
tu vois...



alors on a organisé des tables rondes
de prise de conscience où les filles
pouvaient s'exprimer, tu vois.
eh ben depuis trois ans on n'a parlé
que de sexe, que de sexe,
que de sexe !



après toutes les histoires d'avortement,
que j'ai entendues j'ai plus qu'une envie
c'est d'avoir six mômes...



elles disent
que je refuse de voir mes problèmes
de peur de me remettre en question,
bon, d'accord, mettons, à la rigueur



seulement quand je leur dis
qu'il faut trouver du fric pour acheter
une nouvelle tongo, elles disent
que je retombe dans
les schémas masculins



ça m'énerve
tu vois...

les théories ça commence à me fatiguer,
et moi je trouve que l'élimination totale
des mecs de la surface du globe
c'est un peu théorique justement



merda

alors
elles me traitent
d'hétéro !



BRETÉCHER

4.4.1 Estrutura formal

A narrativa se compõe de oito vinhetas, de mesma forma e tamanho, distribuídas em três páginas: a primeira e a segunda páginas apresentando três vinhetas e a última, duas. A ***mise en page*** é, portanto, mais uma vez **regular**, emprestando à narrativa um ritmo cadenciado de leitura. No mais, a **distribuição uniforme do elemento textual** estabelecida pela ***découpage*** não altera sua regularidade rítmica, visto que há falas dos personagens em todas as vinhetas. Além disso, a ***mise en scène*** atribui a toda a HQ uma **uniformidade de enquadramento e de ângulo de visão**. Os dois personagens são enquadrados no centro da vinheta e vistos, um lateral e outro frontalmente, assumindo, assim, papel central em toda a narrativa. A predominância dos personagens na narrativa é ainda mais reforçada pela ***mise en scène*** quando na construção do **cenário** onde se passa a ação. Com efeito, o cenário aqui é **mínimo**: algumas almofadas onde um dos personagens se recosta e uma poltrona onde o outro está sentado. A interação entre os dois personagens parece ocorrer, à primeira vista, portanto, em um lugar qualquer, importando mais o que fazem e dizem do que o lugar onde se encontram.

Desse modo, ***mise en page***, ***découpage*** e ***mise en scène*** convergem retoricamente em *Les Militantes* no sentido de **construir uma narrativa** organizada **em torno dos personagens e de suas ações**. Note-se, no entanto, que essas **ações resumem-se às falas de um dos personagens**, já que, à exceção de pequenos gestos com as mãos do personagem que fala, não há nenhum outro movimento físico dos personagens durante toda a narrativa. Esse aparente imobilismo dos dois personagens vem somar-se, dessa forma, à **convergência retórica** operada em *Les Militantes*, atribuindo ao **personagem falante** papel de **protagonista** e tornando seu **monólogo elemento central** de toda a **narrativa**.

Além disso, o papel de **protagonista** desse personagem não é dado apenas pelo elemento textual, mas também pelo seu posicionamento em primeiro plano durante toda a narrativa, enquanto que o personagem “ouvinte” se encontra, da primeira à última vinheta, em segundo plano. Há uma **desproporção** significativa, dada tanto pelo texto, quanto pelos elementos visuais, entre a **importância** assumida pelos **dois personagens** na narrativa. O **protagonista**, além de ser o **único que fala** e que apresenta alguns **mínimos movimentos**, ocupa o **primeiro**

plano, local mais **iluminado** da vinheta. O **personagem “ouvinte”**, por sua vez, **não fala, não se movimenta** e está posicionado **em segundo plano**, local **menos iluminado** e mesmo **sombreado** da vinheta. Pode-se, portanto, dizer que a **VN constrói um relato** cuja estrutura faz **convergir as três operações técnicas** - *mise en page*, *découpage* e *mise en scène* - no sentido de **realçar o dito do protagonista** sobre o qual se desenvolve toda a narrativa.

Além do mais, a **caracterização**, tanto do **protagonista** quanto do grupo de mulheres a que se refere enquanto **feministas militantes**, apóia-se, a exemplo de *Apostolat*, sobre a **imagem** e sobre o **texto**. Com efeito, pode-se afirmar que a aparência da protagonista denota um sujeito não alinhado à ideologia tradicional burguesa – roupas, cabelos, calçados e modo de sentar-se um tanto masculinizados, ausência de elementos “de feminilidade” como batom ou saltos altos. Note-se, aliás, que a masculinização da personagem se faz tão forte que a identificação de seu sexo, operando-se visualmente apenas através dos traços mínimos que configuram seus seios, poderia passar despercebida não fosse a presença do texto que assegura, assim, definitivamente ao leitor, sua identificação sexual. Porém, se o **elemento lingüístico, ao lado da imagem**, assegura a **identificação do sexo da protagonista**, ele é ainda **mais determinante** para a **associação da protagonista e do grupo** a que se refere **ao movimento feminista**. De fato, essa identificação é garantida integralmente pelas suas falas, como, por exemplo, <<*on a créé le groupe femmes...développer une action au niveau du quartier*>> e pelo título da HQ. A exemplo de *Apostolat*, portanto, o **elemento lingüístico** encontra-se aqui em **função de relais**³⁵ e desempenha, **em complementaridade** com o **elemento visual, importante papel na tipificação da protagonista**.

No mais, se a caracterização da protagonista, enquanto feminista militante, é clara, pouco se pode afirmar quanto à caracterização do personagem “ouvinte”. Na verdade, sua posição em segundo plano, seu “sombreamento” quase que total (à exceção de seu rosto), sua imobilidade, seu silêncio, sua postura (pernas e braços cruzados), aliados a sua pouca ou nenhuma expressividade atribui-lhe uma fraca caracterização. Isso produz um velamento do personagem que não pode, dessa

³⁵ Cf. 18.

forma, ser de início associado indubitavelmente à vanguarda da revolução cultural dos anos 70, nem tampouco a um sujeito alinhado à ideologia tradicional. Com efeito, seu velamento se faz tão forte que mesmo a identificação definitiva de seu sexo torna-se difícil³⁶: tudo o que se sabe sobre ele é sua função de ouvinte na narrativa.

Dessa forma, em *Les Militantes*, a VN estabelece um **relato centrado**, da primeira à última vinheta, em torno do **monólogo de uma protagonista feminista militante** que se dirige a alguém cuja identidade é, de início, difícil de precisar. Visto que a protagonista e seu discurso são os elementos centrais da narrativa, é sobre eles que vão se constituir, como veremos, tanto a cenografia da HQ quanto o jogo polifônico das FI presentes.

4.4.2 Cenografia

Se comparada à cenografia de *Apostolat*, a **cenografia** de *Les Militantes* revela-se bastante **simples**. As **primeiras três vinhetas** expõem a **problemática** da narrativa, isto é, a **insatisfação da protagonista** no que tange seu **relacionamento com o grupo de militantes feministas a que pertence**. Assim, logo de início, a protagonista revela-se insatisfeita em seu relacionamento com as integrantes do grupo *Femmes*, cujos resultados julga insuficientes (*...depuis trois ans on a parlé que de sexe!*) se comparados aos objetivos iniciais do grupo quando de sua fundação (*tables rondes de prise de consciences où les filles pouvaient s'exprimer*).

As **três vinhetas seguintes** expressam a **mútua incompreensão** pela qual passam **militantes e protagonista**, trazendo os sentimentos individuais da protagonista em relação ao grupo e a reação do grupo em relação a esses sentimentos. Assim, as conversas sobre sexo e os relatos dos abortos despertam na protagonista o desejo de ter filhos - desejo que é tomado pelo grupo como medo de um autoquestionamento e ausência de visão de seus problemas. Da mesma forma, sua vontade de comprar um novo mimeógrafo (para divulgar as idéias do movimento?) é mal vista pelo grupo, que vê nessa postura um alinhamento da protagonista aos esquemas masculinos.

³⁶ Pode-se ousar dizer que se trata de uma mulher, pois em algumas vinhetas o personagem parece mostrar seus seios. No entanto, encontra-se tão sombreado que nada se pode afirmar com certeza.

Por fim, as **últimas duas vinhetas** (sétima e oitava) trazem o **ápice da tensão** existente **entre a protagonista e o grupo feminista** a que pertence. A protagonista, de seu lado, acha um pouco teórica a eliminação total dos homens da superfície terrestre, enquanto que a reação do grupo, por sua vez, é a de chamá-la de homossexual. Dessa forma, tanto a angústia vivida pela protagonista em seu relacionamento com o grupo, quanto a incompreensão do grupo em relação a ela, constroem-se progressivamente na cenografia de *Les Militantes*, culminando com o fato da protagonista ser tratada pelo grupo como homossexual.

À **primeira vista**, portanto, a **ironia construída** na cenografia da HQ parece advir da **oposição dos valores neofeministas aos valores tradicionais** da sociedade parisiense de 70. Enquanto que para essa maioria, a homossexualidade seria indigna, para as neofeministas, que tinham no lesbianismo um meio de expressão de seu engajamento aos ideais feministas, seria ofensivo e fator de diferenciação e mesmo exclusão do grupo serem tachadas de heterossexuais. **No entanto**, a refinada ironia de *Les Militantes*, não se constrói apenas sobre essa forte oposição entre os valores contestatórios e tradicionais dessa sociedade. Se as duas últimas vinhetas representam, na cenografia de *Les Militantes*, o ápice da tensão existente entre protagonista e grupo, então **o que mais perturba a protagonista** é o fato de ter sua **identidade sexual atacada**. **Esse fato**, aliás, (o de se sentir perturbada pelo ataque a sua identidade sexual) nos leva a **inferir a identidade da personagem ouvinte e toda a situação narrativa**. De fato, tudo parece indicar que o **personagem ouvinte** é uma **psicanalista**: a questão da sexualidade como um dos temas centrais do monólogo da protagonista, o velamento, imobilidade e mutismo da personagem ouvinte. Daí, de fato, a não interação da personagem ouvinte com a protagonista (no caso, sua paciente) e daí a desigualdade de planos em que se encontram as duas personagens: uma em segundo plano e sentada em uma poltrona; a outra em primeiro plano, no chão, recostada em almofadas.

A **cenografia** construída em *Les Militantes*, portanto, **estabelece de pronto**, através do monólogo da protagonista, a **problemática da narrativa** - as **tensões de relacionamento entre protagonista e grupo** - e a **acentua progressivamente**, trazendo, **apenas na última vinheta** (que, como visto em outras HQ de *Les Frustrés*, assume o *status* de lugar), o **desvelamento das duas personagens e de toda a situação narrativa**. As **personagens** são **analista e paciente** e a **questão**

de identidade sexual da protagonista é a tônica central tanto de seus desentendimentos com o grupo, quanto de sua sessão de análise.

4.4.3 O discurso: a crescente divergência de duas perspectivas

Dizer que toda a narrativa de *Les Militantes* se constrói sobre o monólogo da protagonista não equivale a dizer que há apenas sua voz e perspectiva no relato, pois é **através das falas da protagonista** que nos damos conta dos **posicionamentos e perspectivas** tanto **da própria protagonista**, quanto **do grupo de militantes feministas**.

Com efeito, há uma rica **polifonia** por debaixo do aparente monólogo da protagonista. De início, há no curso da narrativa, mais de um locutor. Na primeira vinheta pode-se dizer que o locutor, isto é, quem se assume como responsável pelo discurso, expressando seu descontentamento com as mulheres (*j'ai envie de laisser tomber*), é a própria protagonista. Esse **locutor** (doravante **L_{pr}**) expressa de início seu descontentamento com o grupo, ainda que nesse ponto da narrativa não esclareça as razões para tal descontentamento e nem identifique as mulheres a que se refere. Há, portanto, **na primeira vinheta**, acompanhando **L_{pr}**, **um enunciador** (doravante **E_{pr}**) que representa uma perspectiva divergente da das mulheres.

Observe-se, no entanto, que nas **segunda e terceira vinhetas**, o locutor que se apresenta não é mais **L_{pr}**, mas antes um **locutor coletivo**, marcado como *on* no discurso, que engloba, nesse ponto da narrativa, tanto a própria protagonista quanto o grupo de ativistas feministas do grupo *Femmes* (locutor do grupo - doravante **L_g**). Esse locutor do grupo, ao enunciar seu discurso, assume uma perspectiva – a de ter resultados julgados insatisfatórios, se comparados aos objetivos iniciais do grupo. Há, portanto, **um enunciador** que corresponde à perspectiva do discurso de **L_g**, que chamaremos aqui de **enunciador do grupo** (doravante **E_g**). Isso posto, é preciso notar que **nesse ponto do monólogo** da protagonista - isto é, no ponto onde quem assume o discurso é **L_g - E_{pr} e E_g** assumem a **mesma perspectiva**, não havendo indícios no discurso que indiquem que essas perspectivas divergem.

De fato, a **divergência entre as perspectivas de E_{pr} e E_g**, apenas anunciada na primeira vinheta, **reaparece a partir da quarta vinheta, acentuando-se progressivamente até o final da narrativa**. Note-se, todavia, que essa crescente

divergência não é dada pela alternância de locutores: o locutor que assume o discurso da quarta à oitava vinheta é sempre L_{pr} . Portanto, se há **alternância de perspectivas** (ora a de E_{pr} , ora a de E_g), ela se dá exclusivamente **através do discurso de L_{pr}** . Mais ainda, **a partir da metade da narrativa** (da quinta à oitava vinheta), ponto em que a **divergência** entre essas perspectivas **se acentua**, **L_{pr} relata discursos outros**, veiculando concomitantemente **as perspectivas que os acompanham**. Assim, é sobretudo através do relato que L_{pr} realiza de outros discursos que ocorre o embate dessas duas perspectivas: ora um discurso de L_g , proferido anteriormente – e com ele a perspectiva que o acompanha – ora seu próprio discurso anterior, acompanhado de seu ponto de vista.

Em *Les Militantes*, portanto, a **crescente divergência de duas perspectivas** se dá sobretudo **através do discurso relatado** (doravante DR), visto que é ao relatar discursos outros, de outros locutores, que L_{pr} veicula pontos de vista diversos. Perceber o jogo polifônico que esses diferentes pontos de vista perfazem em *Les Militantes*, passa, portanto, pela compreensão do DR presente na narrativa.

4.4.3.1 O discurso relatado³⁷ em *Les Militantes*: um relato de quê ?

Na concepção da AD, um DR não relata apenas um enunciado, isto é, exclusivamente o que foi dito, mas antes um ato de enunciação que, segundo Authier-Révuz (1998, p. 146) é definido por um par de interlocutores; uma situação (com seu tempo, seu lugar) e uma infinidade de dados sobre o mundo a que sua mensagem faz referência. Mais ainda, para a AD e ainda segundo a autora (1998, p. 148), “nenhum DR, por mais longa e minuciosa que seja a descrição da situação de enunciação dada por L [pelo locutor que relata um discurso outro]..pode ser considerado como restituição ‘completa’, fiel, de outro ato de enunciação que ele tenha como objeto” (grifos do autor)³⁸.

³⁷ Embora o discurso relatado compreenda vários aspectos que são tradicionalmente alvo das pesquisas em AD (o modo de relatar um discurso, seu caráter autonímico, a questão da distinção dada pela Gramática Tradicional em discurso direto e indireto, etc.), não nos ocuparemos dessas questões aqui, restringindo a discussão apenas aos elementos pertinentes à análise de *Les Militantes*.

³⁸ Com efeito, há sempre a perspectiva do Locutor que relata interferindo e/ou interagindo sobre o discurso relatado e, conseqüentemente, sobre a perspectiva dada pelo locutor do discurso relatado. Dito de forma menos técnica, um relato nunca é neutro.

Desse modo, quando L_{pr} diz, na quinta vinheta, <<*Elles disent que je refuse de voir mes problèmes de peur de me remettre en question*>> é todo um ato de enunciação que relata, ainda que não nos dê conta, por completo, de todos os seus componentes (quando, onde, em que circunstância, com que tom e gestos ?). Sabe-se, porém, que o locutor desse ato relatado é L_g e que ele se dirige à protagonista. Além disso, conhece-se a mensagem : entender o desejo maternal da protagonista como rejeição ao autoquestionamento proposto pelo grupo.

O mesmo se passa na sexta vinheta. Não se conhecem todos os elementos dos atos de enunciação relatados, mas sabe-se quem são seus interlocutores e conhecem-se suas mensagens. O primeiro onde o locutor é o próprio L_{pr} , dirigindo-se ao grupo (*je leur dit qu'il faut trouver du fric pour acheter une nouvelle ronéo*) e o outro onde L_g se dirige à protagonista (*elles disent que je retombe dans les schémas masculins*).

Quanto ao discurso de L_{pr} na sétima vinheta, tudo indica que se trata de um DR, apesar de não apresentar marcas explícitas que o definam como tal (subordinação, aspas, itálico, etc.). Com efeito, ao discorrer sobre o DR, Authier-Révuz (1998, p. 143) sustenta que há formas puramente interpretativas de DR, “modos não marcados na língua, nem unívocos (...), nem inventariáveis (...), mas derivando de uma interpretação que leva em conta o contexto linear e/ou situacional (quem fala?, para quem?, etc.).” De fato, só se percebe a fala da protagonista na sétima vinheta como relato de um discurso outro, pela continuidade da narrativa e pelo contexto da situação de comunicação. Considerando o contexto da situação de comunicação, tendo em vista que a protagonista se encontra em uma sessão de análise cuja temática são seus problemas com o grupo, é natural que relate atos de enunciação que se passaram entre eles. Pensando na continuidade da narrativa, se a partir da quarta vinheta, a protagonista relata à terapeuta discursos seus e do grupo dando conta das divergências existentes, espera-se que continue a fazê-lo, sobretudo se levarmos em consideração a vinheta seguinte, cujo discurso também é relatado (*alors, elles me traitent d'hétéro !*). Além disso, se considerarmos a sexta e sétima vinhetas, veremos que L_{pr} alterna seu discurso, ora relatando discursos outros, ora dirigindo-se à terapeuta diretamente (*ça m'énerve, tu vois e merde*), o que reforça o sentido de discurso relatado de <<... *et moi je trouve que l'élimination totale de mecs de la surface du globe, c'est un peu théorique justement*>> .

Desse modo, pode-se afirmar que **a partir da metade da narrativa, o modo de expressão das duas perspectivas divergentes** (a de E_g e a de E_{pr}) se traduz no **discurso relatado que L_{pr} efetua**. Com efeito, apesar da incompletude e mesmo da “infidelidade” que Authier-Révuz (1998) reconhece em todo DR, os discursos que L_{pr} relata, da quinta à oitava vinheta, não se isentam de expressar as perspectivas assumidas por E_{pr} e por E_g . Assim, se há, em *Les Militantes*, como em grande parte das HQ de *Les Frustrés*, **duas vozes, uma deslegitimizando outra**, pode-se dizer que o **jogo irônico** que essas vozes tecem em *Les Militantes*, se traduz mais **pelos enunciadores presentes** (E_{pr} e E_g) do que pela alternância de locutores. Assim, E_{pr} tem **dificuldades de relacionamento com o grupo** de neofeministas a que pertence; pensa em **ter filhos**; quer comprar um **novo mimeógrafo**; estima que os **objetivos do grupo** são **inatingíveis** e por demais teóricos; e **ressente** ser tachada de **heterossexual**. E_g , por sua vez, **rejeita os anseios e opiniões da protagonista**, considerando-a alinhada aos valores contestatórios que condena, **excluindo-a do grupo**.

4.4.3.2 A ironia de *Les Militantes* : uma ironia contra quem?

À primeira vista, como dissemos, o caráter irônico de *Les Militantes* parece resumir-se à contraposição dos valores contestatórios das neofeministas dos anos 70 - para quem a homossexualidade constituía uma forma de afirmação social desses valores - e os valores tradicionais, ostentados pela maioria da sociedade parisiense, e, portanto, socialmente assumida como heterossexual. No entanto, a sutil ironia construída em *Les Militantes*, vai mais além: ela atinge a **intimidade do movimento feminista dos anos 70**.

De fato, ao dar voz a E_g , o discurso da protagonista denuncia primeiramente o **“patrulhamento ideológico”** do movimento: para **ser aceita** como um membro do grupo *Femmes*, é necessário **igualar-se às mulheres** que dele fazem parte. Porém, esse igualar-se não se limita a partilhar dos mesmos ideais ou a serrar fileiras na luta pela igualdade de direitos entre homens e mulheres, mas compreende questões de foro muito mais íntimo: **não ter desejos maternos nem anseios consumistas** e sobretudo, **ser homossexual**. Com efeito, como sustenta Morin (1977, p. 171), a onda de choque do movimento feminista se fez virulenta e radical, pretendendo

“abolir o poder do macho e varrer sua ideologia” na sociedade, incorporando, para tanto, o lesbianismo e o marxismo. Desse modo, ao dar voz a E_g, o monólogo da protagonista denuncia o **radicalismo do movimento**, denunciando concomitantemente **uma espécie de repetição e reprodução dos comportamentos da sociedade tradicional machista e capitalista**. De fato, em *Les Militantes*, a **intelligentsia** feminista dos anos 70 é **tão excludente** em relação às diferenças pessoais e sexuais **quanto o establishment social que combate**.

Note-se, no entanto, que **apesar de contraditória**, a atitude excludente das mulheres do grupo *Femmes*, **não contraria o ethos prévio do grupo**, visto que a rejeição a qualquer impulso consumista, à feminilidade e ao heterossexualismo feminino corresponde à imagem pré-concebida que se tem de neofeministas dos anos 70, sobretudo das que participam da onda de choque a que Morin (1977) faz referência. Não se dá o mesmo no que se refere à **protagonista**. Na verdade, que *Les Militantes* expõe, sobretudo, a **dificuldade de alinhamento** da protagonista às **normas comportamentais ditadas pelo grupo**. De fato, o alinhamento aos ideais feministas de 70 exige a assimilação de valores que vão além da crença em doutrinas políticas. Como visto no primeiro capítulo, esse alinhamento demanda a assimilação ideológica e social de valores que dizem respeito à natureza biossocial e íntima de suas integrantes. Essa **assimilação**, cobrada pelas suas colegas de movimento feminista, não se dá sem efeitos para a protagonista, visto que o tema central da sessão de análise é justamente sua dificuldade de enquadrar-se completamente ao modelo proposto pelo grupo. Na verdade, assim resume-se a crise de identidade da protagonista: é feminista, mas reconhece no movimento um idealismo teórico inatingível ; é homossexual, mas tem vontade de ter filhos; suporta mal as críticas do grupo, e menos ainda o ataque à sua identidade sexual.

Ao expor, portanto, sua **hesitação entre os padrões ditados pelo grupo e suas necessidades pessoais e biológicas**, a protagonista **expõe o conflito da intelligentsia** feminina cuja adesão aos ideais feministas exige alinhamentos comportamentais de natureza muito mais íntima (sexualidade, feminilidade), que não se fazem sem o questionamento de sua identidade pessoal. A **crise de identidade da intelligentsia** feminina exposta por *Les Militantes*, portanto, também se inscreve, a exemplo da crise da *intelligentsia* de esquerda, na **oscilação entre valores contestatórios e valores tradicionais**, porém, é de âmbito muito mais

íntimo e pessoal. Assim como *Les Militantes*, outras HQ da série tratam da **crise de natureza “privada” das neofeministas**, expondo a **dificuldade pessoal da *intelligentsia* feminina de engajar-se integralmente aos valores que promulga**. Dentre elas pode-se citar *Les Collabos*³⁹, *Amazon*⁴⁰, *Le Langage des Fleurs*⁴¹, *Les Vieilles Gouines*⁴², *Les Grandes Fragiles*⁴³, *Romantica*⁴⁴, *Travelo-rock*⁴⁵.

³⁹ *Les Frustrés* 2 (1987).

⁴⁰ Cf. 35.

⁴¹ *Les Frustrés* 5, p. 18.

⁴² *Les Frustrés* 4, p. 39.

⁴³ *Les Frustrés* 4, p. 57.

⁴⁴ *Les Frustrés* 4, p. 12.

⁴⁵ *Les Frustrés* 3, p. 60.

4.5 CONSIDERAÇÕES SOBRE O DISCURSO DE *LES FRUSTRÉS*

Os **personagens** de *Les Frustrés* representam, de fato, os **sujeitos da vanguarda parisiense – *intelligentsia* de esquerda e neofeministas** – em meio a uma **crise de identidade** advinda da rápida **mudança dos paradigmas sociais** operada na **década de 70**. Com efeito, essa **vanguarda da revolução cultural se impôs a obrigatoriedade de viver segundo os novos valores contestatórios**, ainda que vivendo em meio à sociedade tradicional, industrial e burguesa que almejava revolucionar.

No entanto, ainda que essa vanguarda tenha desempenhado papel proeminente para a transformação definitiva das relações humanas nas sociedades urbanas, que se operou a partir da revolução cultural, o **alinhamento integral e completo aos novos valores** que promulgavam, se fez **impossível** até mesmo **para essa vanguarda**. De fato, a “difficulté moderne, parfois grotesque”, observada por Jean Daniel (1987), que a vanguarda parisiense apresenta de “aller jusqu’au bout” de suas idéias, e que constitui, ainda segundo o autor (1987) “le sens implicite” das HQ de *Les Frustrés*, funda para essa vanguarda uma **crise de identidade** que permeia toda a série e toda década de 70.

Desse modo, as **HQ de *Les Frustrés* denunciam ironicamente**, através de **problemáticas diversas** (relacionamento com os pais ou com os filhos, relações com a massa, relacionamentos profissionais ou de amizade com seus pares no movimento marxista ou feminista, etc.) **a crise de um sujeito** que, incoerentemente, **não consegue viver a fundo e integralmente as novas idéias** que ele mesmo promulga. Essa ambigüidade, ou melhor, essa oscilação entre seus ideais contestatórios e os ideais tradicionais da sociedade vigente, é expressa, ainda que a despeito de sua vontade, em seu próprio discurso e/ou ações.

Assim, o **ponto comum** das HQ de *Les Frustrés*, o **tema central** que atribui **unidade à série**, é o de **ironizar um sujeito socialmente valorizado**, posto que participa de uma vanguarda idealista e intelectualizada, **cujas ações contradizem seus discursos** contestatórios ou, ainda, cujos discursos contestatórios abrigam, involuntariamente, em seu bojo, os ideais que rejeitam. Dentro das várias vozes que podem coexistir em *Les Frustrés*, portanto, há **ao menos duas: uma, de perspectiva contestatória** (assumida “orgulhosamente” pelos protagonistas de

vanguarda e, portanto, por seus locutores correspondentes) **e outra alinhada ao *establishment* social de ideais tradicionais** (advinda de outros locutores e/ou outros enunciadores, ali representados a despeito dos protagonistas de vanguarda).

É desse modo que se configura o sentido irônico de *Les Frustrés*. Com efeito, o discurso polifônico e oscilatório de suas HQ representa a contraparte discursiva de um sujeito contraditório. De fato, a vanguarda representada por seus personagens operou, de um lado, uma profunda revolução de valores, mas de outro foi incapaz de promover a desejada revolução no sistema de produção e organização social. Em resumo, essa vanguarda soube construir, sobre os discursos de FD tradicionais, um discurso contestatório e revolucionário, porém, não soube operar de fato a revolução. Assim, a prolixidade e fertilidade discursiva dessa vanguarda, ao lado de sua inatividade e imobilismo pragmático são, aliás, bem representados em *Les Frustrés*: seus protagonistas falam, mas não agem.

Note-se, ainda, que se o **alvo preferencial** da ironia mordaz de *Les Frustrés* **é a vanguarda** dos anos 70, a série não deixa de **ironizar também**, ainda que **em segundo plano**, a **sociedade da década de 70 como um todo**. Como vimos nas HQ analisadas acima, a ironia construída polifonicamente em *Les Frustrés* tem como alvo central os sujeitos da vanguarda, mas não poupa a sociedade tradicional – seja a representada pelas massas, seja a da burguesia - pois, tão incoerente quanto essa vanguarda é a sociedade de valores burgueses que, ao se alimentar social, política e/ou economicamente dessa vanguarda, compactua justamente com um segmento social que almeja desestabilizá-la. Esse, aliás, é um **outro ponto comum** dentre a variedade de estruturas interdiscursivas que as diversas HQ de *Les Frustrés* apresentam. Não há, na ironia polifônica de *Les Frustrés*, uma voz que deslegitima uma outra; há, antes disso, **duas vozes que se dessacralizam mutuamente**, ainda que **uma delas**, a que se identifica à **vanguarda de 70**, seja **mais assertivamente desestabilizada**.

Assim, é na **complexidade da interação dessas duas vozes no discurso** (uma alinhada à **FI tradicional** e outra à **FI contestatória**) que reside a riqueza da **sutil ironia de *Les Frustrés***. Tendo em vista, portanto, a complexidade e a variedade com que se perfaz a heterogeneidade de nosso *corpus*, propomos um **quadro resumido dos resultados mais significativos** obtidos em nossa análise.

Resultados obtidos
❑ Desvelamento das incongruências da vanguarda dos nos 70
❑ Dessacralização de sua imagem de prestígio (<i>ethos</i> prévio)
❑ Variedade de problemáticas a que essa vanguarda se encontra confrontada (conflitos relacionados a familiares, amigos, relações profissionais, políticos, etc.).
❑ Caráter irônico fundamentado sobre a presença de duas vozes se dessacralizando mutuamente (uma alinhada à FD tradicional e outra à FD contestatória).
❑ Perspectiva dada pela voz da vanguarda mais assertivamente desprestigiada que a da sociedade tradicional.
❑ Variedade de configurações discursivas. Heterogeneidade dada ora pela alternância de locutores, ora pela alternância de enunciadores, ora por personagens, ora pela VN.
❑ Heterogeneidade como meio de expressão da crise do sujeito da vanguarda, que ora se alinha à FD contestatória, ora à tradicional.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALTHUSSER, L. ***Pour Marx***. Paris: Maspero, 1965 (a).

ALTHUSSER, L. ***Lire le Capital***, 2 vols. Paris: Maspero, 1965 (b).

ARAUJO, I. L. **Foucault e a crítica do sujeito**. Curitiba: Ed. da UFPR, 2001(a).

ARAUJO, I. L. **Linguagem e realidade**: do signo ao discurso. Curitiba, 2001(b). 232 f. Tese (Doutorado de Estudos Lingüísticos) – Setor de Ciências Humanas Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná.

AUTHIER-REVUZ, J. Falta do dizer, dizer da falta: as palavras do silêncio. In: ORLANDI, E. et al. (Org.) **Gestos de Leitura**: da história no discurso. Tradução: Mariani, B. S. C. et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. p. 253- 277.

AUTHIER-REVUZ, J. **Palavras incertas. As não coincidências do dizer**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1998.

BENVENISTE, E. **Problèmes de Linguistique Générale**. Paris: Galimard, 1966.

BERMAN, M. **Tudo que é sólido se desmancha no ar**: a aventura da modernidade. São Paulo: Schwarcz, 1997.

BRANDÃO, H. N. **Introdução à Análise do Discurso**. 4. ed. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1995.

BRETECHER, C. **Les Frustrés 1**. Paris: Presse Pocket, 1975-1977. Não paginado.

BRETECHER, C. **Les Frustrés 2**. Paris: I.M.E., 1987. Não paginado.

BRETECHER, C. **Les Frustrés 3**. Paris, 2001.

BRETECHER, C. **Les Frustrés 4**. Paris, 2001.

BRETECHER, C. **Les Frustrés 5**. Paris, 2001. CARADEC, F. **Dictionnaire du Français Argotique et Populaire**. Paris: Larousse, 2002.

CARDOSO, S. H. B. **A questão da referência**. Das teorias clássicas à dispersão dos discursos. Campinas, SP: autores Associados, 2003.

CHANTREAU, S.; REY, A. **Dictionnaire des expressions et locutions**. Paris : Dictionnaires LE ROBERT, 1997.

CHARAUDEAU, P. **Grammaire du sens et de l'expression**. Paris: Hachette, 1992.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dicionário de análise do discurso**. Tradução: Komesu, F. São Paulo: Contexto, 2004.

CHOMSKY, N. **Syntatic Structures**. Mouton: The Hague, 1957.

CHOMSKY, N. **Aspects of the theory of syntax**. Cambridge: MIT Press, 1965.

COLLINOT, A. & MAZIÈRE, F. A língua francesa: pré-construído e acontecimento lingüístico. In: ORLANDI, E. et al. (Org.). **Gestos de Leitura: da história no discurso**. Tradução: Mariani, B. S. C. et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. p.185-199.

CORACINI, M. J. R. F. **Um fazer persuasivo: o discurso subjetivo da ciência**. São Paulo: Educ; Campinas, SP: Pontes, 1991.

CORMANSKI, A. Introduction. In: **Le français dans le monde: recherches et applications**. Humour et enseignement des langues. Baume-les-Dames: Clé International, Juillet 2002. p. 5-9.

DANIEL, J. Préface. In: BRETECHER, C. **Les Frustrés 2**. Paris: Presse Pocket, 1987. Não paginado.

DUCROT, O. **O dizer e o dito**. Tradução: Guimarães, E. Campinas: Pontes, 1987. ECO, H. Apocalípticos e integrados. Tradução: BOGLAR, A. Barcelona: DeBOLS!LLO, 2004. 1 ed. Casa Ed. Bompiani em 1965.

FOUCAULT, M. **L'archéologie du savoir**. Paris: Gallimard, 1969.

FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. 7 ed. Tradução: Sampaio, L. F. A. São Paulo: Loyola, 2001.

FRESNAULT-DERUELLE, P. La bande dessinée ou le tableau déconstruit. In: **Conséquences**, nº 13/14. Contrebandes. Paris: Les Impressions nouvelles, 2^{ème} trimestre 1990, p. 40-47.

GIDDENS, A. **As conseqüências da Modernidade**. Tradução: Fiker, R. São Paulo: Editora UNESP, 1991

GIDDENS, A. **Modernidad e Barcelona del yo**. El yo y la sociedad en la época contemporánea. 3 ed. Tradução: Aristu, J. L. G. Barcelona: Ediciones Península, 2000.

GIDDENS, A. **A transformação da intimidade**. Sexualidade, amor & erotismo nas sociedades modernas. 4 ed. Tradução: Lopes, M. São Paulo: Editora UNESP, 1993.

GRICE, H. P. Lógica e conversação. In : DASCAL, M. (Org.) **Fundamentos metodológicos da Lingüística**, vol. IV – Pragmática. Campinas. Editora do Autor, 1979. p. 81-103.

GROENSTEEN, T. **Système de la bande dessinée**. Paris: Presses Universitaires de France, 1999.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 3 ed. Tradução: Silva, T. T.; LOURO, G.L. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

HAROCHE, C. **Fazer dizer, querer dizer**. Tradução: Orlandi, E. P. São Paulo: Editora Hucitec, 1992.

HENRY, P. Os fundamentos teóricos da análise automática do discurso de Michel Pêcheux. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do Discurso**: introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Mariani, B. S. et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990. p. 13-38.

HOBBSAWM, E. **Era dos extremos**. O breve século XX. 1914-1991. 2 ed. Tradução: Santarrita, M. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

Instituto Nacional de Estatística e Estudos Econômicos. Disponível em: <<http://www.insee.fr>>. Acesso em: 1º de março de 2005.

Instituto Nacional de Estudos Demográficos. Disponível em: <<http://www.ined.fr>>. Acesso em: 1º de março de 2005.

Instituto de Pesquisa para o Desenvolvimento. Disponível em: <<http://www.mpl.ird.fr/suds-en-ligne/index.htm>>. Acesso em: 1º de março de 2005.

JOLY, M. **L'image et les signes**. Approche sémiologique de l'image fixe. Tours: Nathan, 2004.

LECOMTE, J.; LÉON, J.-M.; MARANDIN. Análise do discurso: estratégias de descrição textual. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Mariani, B. S. et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990. p. 283-310.

MAINGUENEAU, D. **Novas tendências em Análise do discurso**. 2 ed. Tradução: Indursky, F. Campinas, SP: Pontes, 1993.

MAINGUENEAU, D. **Termos-chave da Análise do Discurso**. Tradução: Barbosa, M. V>; Lima, M. E. A. T. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2000.

MAINGUENEAU, D. **Análise de textos de comunicação**. Tradução: Souza-e-Silva, C. P.; ROCHA, D. São Paulo: Cortez, 2001.

MALDIDIER, D.; NORMAND, C.; ROBIN, R. Discurso e ideologia: bases para uma pesquisa. In: ORLANDI, E. et al. (Org.). **Gestos de Leitura**: da história no discurso. Tradução: Mariani, B. S. C. et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1994. p. 67-101.

MALDIDIER, D. Elementos para uma história da Análise do Discurso na França. In: ORLANDI, E. P. (Org.). **Gestos de leitura**: da história no discurso. Tradução: Mariani, B. S. C. et al. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1994. p. 15-28.

MARCHESI, O. **Lyon en mai 68**. Mémoires de fin d'études. I.E.P. Université de Lyon 2. Septembre 1998. Disponível em: <<http://doc-iep.univ->

lyon2.fr/Ressources/Documents/Etudiants/Memoires/MFE1998/marchesio/these_fron
t.html>. Acesso em 1º de março de 2005.

MICHAUD, G.; KIMMEL, A. **Le nouveau guide France**. Paris: Hachette, 1990.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**. O espírito do tempo – 2. Necrose. Tradução: Santos, A. S. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

MORIN, E. **Cultura de massas no século XX**. O espírito do tempo – 1. Neurose. 9 ed. Tradução: Sardinha, M. R. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

MUSSALIN, F. Análise do discurso. In: MUSSALIN, F.; BENTES, A. C. (Org.). **Introdução à Lingüística**: domínios e fronteiras. 2 ed. São Paulo: Cortez, v. 2, 2001. p. 101-142.

NEGRÃO, E.; SCHER, A.; VIOTTI, E. A competência lingüística. In: FIORIN, J. L. (Org) **Introdução à lingüística**: objetos teóricos. São Paulo: Contexto, v.1, 2002. p. 95-120.

NouvelObs.com. La charte du *Nouvel Observateur*. Disponível em: <<http://archquo.nouvelobs.com/cgi/articles?ad=culture/20040518.OBS9449.html&host=http://permanent.nouvelobs.com/>>. Acesso em: 1º de março de 2005.

NouvelObs.com. Quotidien Perm@nent - Forum du 24/09/2004 avec Jean-Marcel Bouguereau. Disponível em:<http://www.nouvelobs.com/forum/archives/forum_141.html>. Acesso em: 1º de março de 2005.

NouvelObs.com. Quotidien Perm@nent - Forum du 30/11/2004 avec Jean Daniel et Claude Perdriel. Disponível em:<http://www.nouvelobs.com/forum/archives/forum_171.html>. Acesso em: 1º de março de 2005.

ORLANDI, E. A incompletude do sujeito. E quando o outro somos nós? In: ORLANDI, E. et al. (Org.) **Sujeito e texto**. São Paulo: EDUC, 1987. p. 9-16.

ORLANDI, E. **Discurso e leitura**. São Paulo: Cortez; Campinas: Editora da Unicamp, 1988.

ORLANDI, E. **Análise de discurso**. Princípios e procedimentos. 5 ed. Campinas, SP: Pontes, 2003.

PÊCHEUX, M. Análise Automática do Discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Mariani, B. S. et al. Campinas, SP: **Editora** da Unicamp, 1990 (a). p. 61-162.

PÊCHEUX, M. Análise do Discurso: três épocas. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Mariani, B. S. et al. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1990 (b). p. 311-318.

PÊCHEUX, M.; FUCHS, C. A propósito da Análise Automática do Discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.) **Por uma análise automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Mariani, B. S. et al. Campinas, SP: **Editora** da Unicamp, 1990. p.163-252.

PÊCHEUX, M. et al. Apresentação da Análise automática do discurso. In: GADET, F.; HAK, T. (Org.). **Por uma análise automática do Discurso**: uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Tradução: Mariani, B. S. et al. Campinas, SP: **Editora** da Unicamp, 1990. p. 253-252.

PEETERS, B. Les aventures de la page. In: **Conséquences**, nº 1. Paris: Les Impressions nouvelles, automne 1983, p. 32-44.

POSSENTI, S. **Os limites do discurso**: ensaios sobre discurso e sujeito. Curitiba: Criar Edições, 2002.

POSSENTI, S. **Os humores da língua**: análise lingüística de piadas. Campinas, S.P.: Mercado de letras, 2001.

SARAMAGO, J. **O homem duplicado**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

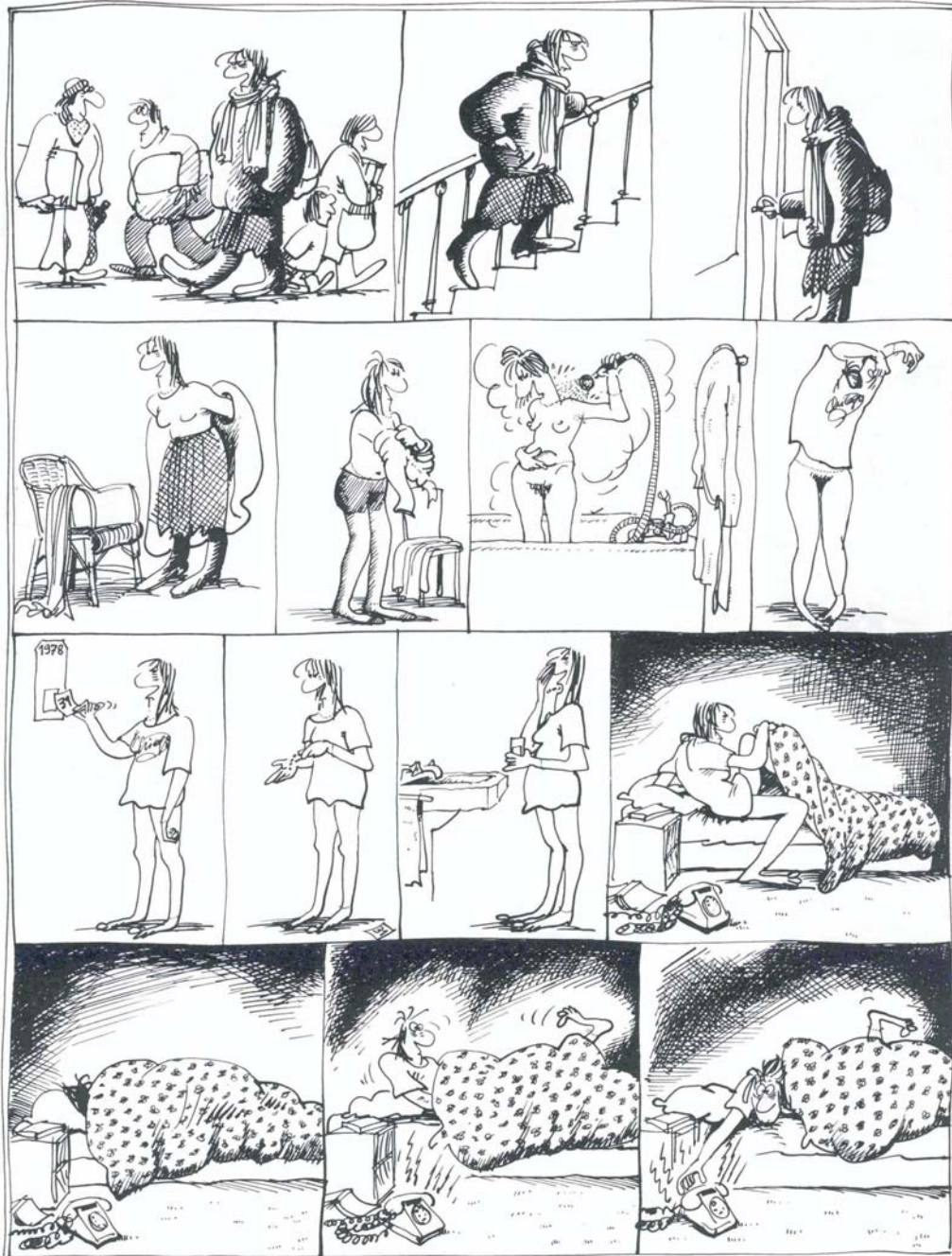
TRASK, R. L. **Dicionário de Linguagem e Lingüística**. Tradução: Ilari, R. São Paulo: Contexto, 2004.

UNI Union Nationale Inter-Universitaire. **Un autre mai 68**. Disponível em: <<http://membres.lycos.fr/mai68>>. Acesso em 1º de março de 2005.

ANEXO 1 – *LE RÉVEILOON DE GUIGUITTE*¹

¹ *Les Frustrés* 5 (2001, p. 39-40).

LE RÉVEILLON DE GUIGUÏTE





ANEXO 2 – *LES PONTONNIERS*²

² *Les Pontonniers, Les Frustrés 1* (1975/1977).

LES PONTONNIERS

alors voyons...
qu'est-ce qu'on va avoir
comme ponts
cette année ?



la Toussaint
tombe un vendredi,
ah les salauds !



Noël et le jour de l'An
un mercredi... on n'aura jamais
le jeudi et le vendredi
ou alors faudra ramer...



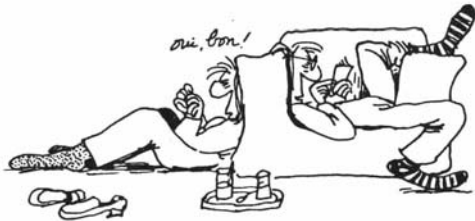
remarque, moi j'ai encore
quatre jours à prendre
mais je compte
les économiser
pour mettre au bout
de mes vacances
d'hiver...

s'il faut
se servir de ses jours
même pour les ponts
c'est un comble !



alors attends, attends, attends.
L'Ascension, jeudi ! oui, bon !

oui, bon !

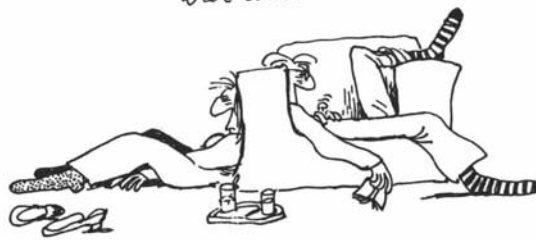


Ah ! Et 1^{er} Mai est
un jeudi
ouah ouah !

ouah !



*tout ça
ne nous mène pas
bien loin!*



*je sens que je vais demander
huit jours d'arrêt
à mon toubil!*



BRETÉCHER